

Lach

Vorlaufiger bericht

1917




SEAL OF THE UNIVERSITY OF CALIFORNIA
LET THERE BE LIGHT
1868

Herrn Professor Dr. Joseph in Hochschätzung und Ergebenheit. d. Verfasser.

Kaiserliche Akademie der Wissenschaften in Wien

46. Mitteilung der Phonogramm-Archivs-Kommission

Vorläufiger Bericht

über die

im Auftrage der kais. Akademie der Wissenschaften

erfolgte Aufnahme der

Gesänge russischer Kriegsgefangener

im August und September 1916

Von

Dr. Robert Lach

Leiter der Musikaliensammlung der k. k. Hofbibliothek
und Privatdozenten für vergl. Musikwissenschaft an der Universität Wien

Aus den Sitzungsberichten der philosophisch-historischen Klasse
der kais. Akademie der Wissenschaften in Wien, 183. Band, 4. Abhandlung,
separat abgedruckt

Vorgelegt in der Sitzung am 1. Dezember 1916

Wien, 1917

In Kommission bei Alfred Hölder

k. u. k. Hof- und Universitäts-Buchhändler
Buchhändler der kaiserlichen Akademie der Wissenschaften in Wien

Druck von Adolf Holzhausen,
k. und k. Hof- und Universitäts-Buchdrucker in Wien.

In der Sitzung der kaiserl. Akademie der Wissenschaften vom 7. Juli 1916 wurde der Beschluß gefaßt, in den k. u. k. Kriegsgefangenenlagern eine Aufzeichnung der Gesänge der russischen Kriegsgefangenen veranstalten zu lassen, und die Ausführung dieses Auftrages mir anvertraut. Bei der Übernahme dieser Mission mußte mir naturgemäß vor allem daran gelegen sein, angesichts der bei der Weite des durch diesen Auftrag gestellten Rahmens voraussichtlich überquellenden Materialfülle eine Begrenzung derselben nach wissenschaftlichen Gesichtspunkten vorzunehmen, um innerhalb der mir für meine Forschungen gütigst zur Verfügung gestellten Zeit (zwei Monate) möglichst umfassend und gründlich das Wertvollste und Wichtigste herausschöpfen und Nebensächlicheres zurückstellen zu können. Nach gewissenhafter Erwägung stellte sich mir als das natürlichste und richtigste Prinzip für die Verfolgung eines Arbeitsplanes und die Aufarbeitung des zu gewärtigenden Stoffes die Rücksichtnahme darauf dar, ob in unserer musikalisch-folkloristischen Fachliteratur von der Musik der in den k. u. k. Kriegsgefangenenlagern vertretenen Nationalitäten schon etwas bekannt sei oder nicht. Es ergab sich daraus dann, daß alle jene Völker und Stämme, über deren Musik schon eine Literatur existiere, auszuscheiden seien und meine Forschungen in erster Linie nur auf jene Stämme und Völker sich zu erstrecken hätten, von deren Musik in unserer Fachliteratur nur wenig oder gar nichts bekannt sei. Ich beschloß daher von vorneherein, Großrussen, Weißrussen, Kleinrussen, Polen, Litauer u. dgl., von deren Gesängen bekanntlich schon Sammlungen existieren und auch sonst noch mehr oder minder ausführliche Mitteilungen in der musikwissenschaftlichen Literatur vorhanden sind, aus dem Kreise meiner

Untersuchungen auszuschalten und diese vorläufig einzig und allein jenen Stämmen und Völkern zuzuwenden, von deren Musik — wie gesagt — bei uns wenig oder gar nichts bekannt ist. Als solche aber ergaben sich nun — nach Ausscheidung der vorhin erwähnten — folgende drei Hauptgruppen oder Rassen: 1. die Kaukasusvölker, 2. die Tataren und sonstigen Turkvölker, 3. die finnisch-ugrischen Stämme. In folgerichtiger Ausführung dieses einmal als richtig erkannten Prinzips suchte ich als erste Station meines zu absolvierenden wissenschaftlichen Reiseprogrammes jenes k. u. k. Kriegsgefangenenlager auf, in dem, wie mir aus einem durch die Güte und das liebenswürdige Entgegenkommen des Herrn Prof. Dr. Rudolf Pöch zur Verfügung gestellten Nationalitätenverzeichnis der russischen Kriegsgefangenen, nach den ihnen als Aufenthaltsort zugewiesenen Lagern geordnet, bekannt geworden war, sich 567 Grusiner befinden sollten. Gleich bei der Ankunft im Lager ergab sich für mich insoferne eine freudige Überraschung, als ich erfuhr, daß sich im Lager nicht bloß diese eben erwähnte Anzahl von Grusinern vorfinde, sondern daselbst überhaupt über 1000 Angehörige aller möglichen Kaukasusvölker (Grusiner, u. zw. Imeretiner, Mingrelier, Gurier, Kartvelen, Kachetier, Swanen, Pschawen, Thuschen, weiters Osseten) und über 1000 Tataren (u. zw. ebenfalls aller möglichen verschiedenen turktatarischen Stämme, wie Krimtataren, Kasan-, Nogai-, sibirischen Tataren, Baschkiren, Mischeren, Tipteren usw.) vorhanden seien. So ergab sich denn bei fortschreitendem Sich-Einarbeiten in meine Aufgaben eine derartige Fülle von Material, ein solcher Reichtum stets neuer Typen, Probleme, Details, Zusammenhänge, Gesichtspunkte u. dgl., die immer weiter führten und zur Verfolgung und Ausbeutung des in ihnen sich darbietenden wissenschaftlichen Tatbestandes nötigten, daß schließlich der gesamte mir für meine Forschungen zur Verfügung gestellte Zeitraum bis zur letzten Minute durch die Aufarbeitung des in dem einen k. u. k. Kriegsgefangenenlager allein befindlichen Materials absorbiert wurde. Dafür konnte ich mir aber beim endlichen Verlassen dieses Lagers mit gutem Gewissen sagen, daß nunmehr das gesamte daselbst vorhandene Material gründlichst er-

forscht und vollkommen erschöpft und nichts für die musikwissenschaftliche Forschung als wertvoll und wesentlich in Betracht Kommendes daselbst mehr vorhanden sei, das nicht von mir beobachtet und gewissenhaft verzeichnet worden wäre. Daß mir dies in der relativ kurzen Zeit möglich war, verdanke ich unter anderem vor allem der ungemein wertvollen Unterstützung des Herrn Prof. Dr. Pöch, der in der liebenswürdigsten und entgegenkommendsten Weise bei der Untersuchung des für seine eigenen Forschungen von ihm ausgewählten und bestellten Menschenmaterials jederzeit auch darauf bedacht war, sich über dessen Eignung für die musikwissenschaftliche Beobachtung zu informieren und, wenn dies der Fall war, die als musikalisch veranlagt bekanntgewordenen Gefangenen mir zuzuschicken, ebenso wie er sich auch jederzeit auf das zuvorkommendste bereit fand, für phonographische Aufnahmen von Gesängen, deren Fixierung im Phonogramm mir vom musikwissenschaftlichen oder notationstechnischen Standpunkte aus wünschenswert erschien, seine wertvolle Hilfe und seine Apparate mir freundlichst zur Verfügung zu stellen. Ich bitte daher den hochverehrten Gelehrten, ihm für alle seine mir bewiesene Liebenswürdigkeit und Gefälligkeit nochmals an dieser Stelle meinen wärmsten und herzlichsten Dank aussprechen zu dürfen.

Damit bezüglich der Korrektheit meiner Aufzeichnungen der Gesänge die notwendige physikalisch-exakte Kontrolle vorhanden sei, die es bei der seinerzeitigen Publikation meiner Ergebnisse ermöglichen würde, durch Vergleichung mit der im Phonogramme fixierten Originalaufnahme des betreffenden Gesanges sich jederzeit über den Grad der Richtigkeit und Genauigkeit meiner Notierungen ein Urteil zu bilden, erschien es mir bei Übernahme der Mission als überaus wünschenswert, ja unerläßlich, daß zugleich parallel mit meinen nach dem Gehöre notierten Melodieaufnahmen auch phonographische Aufnahmen wenigstens der charakteristischesten und aus musikwissenschaftlichen oder untersuchungstechnischen Gründen besonders wichtigen Gesänge zu erfolgen hätten. Hier war es nun Herr Hofrat Prof. Dr. Siegmund Exner, der meiner in diesem Sinne an ihn gerichteten Bitte in liebenswürdigster Weise entsprach und die

Beteiligung des Phonogramm-Archivs der Wiener Universität an den Aufnahmen verfügte, insoferne er gütigst zusagte, daß der Assistent des Phonogramm-Archivs Dr. Hans Pollak nach einiger Zeit, wenn ich bereits vollste Übersicht über das vorhandene Beobachtungsmaterial gewonnen und die Auswahl der als besonders charakteristisch und wichtig für die phonographische Aufnahme in Betracht kommenden Gesänge getroffen haben würde, nach vorausgegangener Verständigung meinerseits im Lager mit den Apparaten des Phonogramm-Archivs eintreffen und die von mir ausgewählten Gesänge aufnehmen werde. Dieser so getroffenen Vereinbarung gemäß traf denn auch Dr. Pollak wirklich am 26. August im Lager ein und nach zweitägiger Arbeit, bei der für die Aufnahme mehrstimmiger Gesänge auch Prof. Pöch die große Liebenswürdigkeit hatte, mit seinem Assistenten Josef Weninger und seinen Apparaten uns beizuspringen, war das Pensum erledigt und die gesamte Anzahl der von mir ausgewählten Gesänge phonographisch aufgenommen, so daß Dr. Pollak am 28. August wieder abreisen konnte. Die Zahl der so mit Aufnahmen angefüllten Platten ist 55, davon 31 Versuchsplatten und 24 Archivplatten. Davon entfallen auf:

		Versuchsplatten:	Archivplatten:
kaukasische	gurische Gesänge	4	7
	imeretinische „	1	1
	mingrelische „	12	3
	swanetische „	1	1
	ossetische „	2	1
tatarische	krimtatarische „	6	6
	kasan „ „	1	1
	mischerische „	1	1
	baschkirische „	3	3
	Summa . . .	31	24.

auf Einzelgesänge 13 Versuchs- und 15 Archivplatten, auf mehrstimmige 18, beziehungsweise 9. Bezüglich der in dem Zeitraume nach Dr. Pollaks Abreise bis zu meiner eigenen Abreise vom Lager noch nachträglich als wünschenswert er-

kannten phonographischen Aufnahmen neu hinzugekommener Gesänge war, wie schon oben erwähnt, Herr Prof. Dr. Pöch so liebenswürdig, mir mit seiner Hilfe und seinen Apparaten beizustehen. Die Anzahl der auf diese Weise noch nachträglich hinzugekommenen Platten beträgt 20, davon 13 Versuchs- und 7 Archivplatten. Der Materie nach verteilen sie sich in folgender Weise:

		Versuchsplatten:	Archivplatten:
Krimtatarische Gesänge		1	1
kaukasische	gurische „	5	3
	mingrelische „	2	1
	gurische Instrumentalstücke	4	1
Wotjakische Gesänge		1	1
	Summa	13	7,

wovon 3 Versuchs- und 4 Archivplatten auf Einzelgesänge und 10 Versuchs-, beziehungsweise 3 Archivplatten auf mehrstimmige Stücke entfallen. Auf diese Weise ist denn allen Bedingungen für eine physikalisch-exakte Kontrolle Genüge geleistet und wird bei der seinerzeitigen Veröffentlichung meiner Ergebnisse Gelegenheit geboten sein, an der Hand des Phonogramms den Grad der Zuverlässigkeit und Richtigkeit meiner Notierungen exakt nachzuprüfen. Herrn Hofrat Prof. Dr. Siegmund Exner, dessen Liebenswürdigkeit ich die gütige Erfüllung dieser meiner von mir nach meinem wissenschaftlichen Gewissen als unerläßlich notwendig erkannten Bitte verdanke, bitte ich, ihm bei dieser Gelegenheit nochmals meinen wärmsten Dank ergebenst zum Ausdrucke bringen zu dürfen, wie ich dies persönlich und mündlich mir bereits gestattet habe.

Noch ein Punkt war, der mich bei Antritt meiner Mission mit schweren Bedenken erfüllte: der bezüglich der Aufnahme der sprachlichen Texte. Aus verschiedenen Gründen war seitens der hohen kaiserl. Akademie eine Delegierung orientalistischer Sprachforscher zu analogem Zwecke wie dem meiner Mission vorläufig noch nicht ins Auge gefaßt worden; andererseits aber lag natürlich für mich die Notwendigkeit vor, bei meinen Aufzeichnungen der Gesänge

unter der Notierung der Melodie auch die allen wissenschaftlichen Anforderungen genügende Transskription der Texteswortc bieten zu können, wenn anders nicht die ersteren in ihrer wissenschaftlichen Verwendbarkeit bedeutende Einbuße ihres Wertes erleiden sollten. Und zwar wäre — entsprechend den drei Punkten des oben angeführten Arbeitsprogrammes — die Beteiligung mindestens dreier orientalistischer Sprachforscher erforderlich gewesen: 1. eines Fachmannes für kaukasische Sprachen, 2. eines solchen für die turktatarischen Sprachen und 3. eines für die finnisch-ugrischen Sprachen, wozu eigentlich 4. auch noch ein indogermanistischer Sprachforscher für die ossetischen Texte hätte kommen sollen. Nur mit schweren Bedenken also, ob und wie es mir möglich sein werde, trotz des Fehlens dieser wichtigen Vorbedingungen eine für unsere wissenschaftlichen Zwecke brauchbare Aufzeichnung der Liedertexte aller oben erwähnten Stämme und Völker zu erhalten, um sie meinen musikalischen Notationen unterlegen zu können, trat ich die Mission an. Im k. u. k. Kriegsgefangenenlager angelangt, fand ich mich nun in dieser Hinsicht zunächst insoferne angenehm enttäuscht, als im Lager seit mehreren Wochen der bekannte turkotatarische Sprachforscher und Direktor der Budapester orientalischen Akademie, Univ.-Prof. Dr. Ignaz Kunos, verweilte, der daselbst bereits seit mehreren Wochen turkotatarische Sprachaufnahmen vorgenommen hatte. Dieser eben genannte Gelehrte nun hatte die große Liebenswürdigkeit, während der beiden Tage, die er noch mit mir gleichzeitig im Lager verbrachte, die Texte der von mir aufgenommenen kasantatarischen und mischerischen Gesänge (35 kasantatarische und 39 mischerische Vierzeiler) zu transskribieren und mir zur Verfügung zu stellen. Ich bitte ihn daher, ihm für seine große mir erwiesene Gefälligkeit an dieser Stelle nochmals meinen besten und wärmsten Dank aussprechen zu dürfen, wie ich dies persönlich und mündlich schon damals im Lager zu tun Gelegenheit hatte. Am dritten Tage meiner Anwesenheit aber, am 7. August, reiste er ab, und nun war für mich die Sorge, mit der ich meine Mission angetreten hatte, vom neuen aktuell geworden. Nach wochenlangen Erkundigungen und Erhebungen gelang es mir dann

endlich, unter den Gefangenen selbst einige des Schreibens kundige intelligentere Menschen zu finden, die imstande waren, die Gesänge, deren Texte ihrer Muttersprache angehörten oder ihnen aus irgendwelchen Gründen sonstwie verständlich waren, im Originalwortlaute und in der Originalschrift der betreffenden Sprache niederzuschreiben. So war es zunächst unter den Tataren ein Krimtatare, Hussein Hassan, der die sämtlichen von ihm selbst und anderen Krimtataren gesungenen krimtatarischen sowie — da er auch die Dialekte der Kasan-, sibirischen Tataren und Mischeren verstand — auch deren Gesänge in arabischer Schrift aufzeichnete. Ein zweiter Krimtatare, Abdullah Ahmed, trat mit der Niederschrift der von ihm selbst gesungenen Lieder ergänzend hinzu. Ebenso fand sich nach langem Herumsuchen endlich auch unter den Baschkiren ein Mann — der einzige des Schreibens kundige Baschkire im ganzen Lager! —, der die Texte der von seinen Konnationalen gesungenen Lieder niederzuschreiben imstande war. Viel schlimmer stand es mit den kirgisischen, nogaitatarischen, turkmenischen und tscherkessisch-tatarischen Liedertexten, bezüglich deren leider im ganzen Lager nicht ein des Schreibens kundiger Stammesangehöriger sich vorfand. Hier gelang es mir endlich, insoferne einen Ausweg zu finden, als ich selbst zunächst bei der Notierung dieser — wie übrigens auch aller anderen — Melodien mir sorgfältigst auch den Text Silbe für Silbe, Wort für Wort vorbuchstabieren ließ und ihn so unter die Melodienotation eintrug und dann — um für den Fall, als ich doch das eine oder andere lautliche Element falsch gehört oder sprachliche Elemente (Silben, Worte u. dgl.) irrig aufgefaßt oder unrichtig verbunden, beziehungsweise getrennt haben sollte, eine Kontrolle zu gewinnen, die wenigstens die Wurzeln vollkommen richtig wiedergibt und so im Vereine mit meinen eigenen Aufzeichnungen den kompetenten orientalistischen Fachmann in die Lage versetzt, sich auf Grund dieser beiden Aufzeichnungen ein richtiges Bild vom Originalwortlaute zu machen und dessen Rekonstruktion in die Hand zu nehmen — von dem oben erwähnten Krimtataren, der sich jedes ihm unbekannte Wort von den Sängern genauestens vorsprechen und erklären lassen mußte, unter

meiner Aufsicht niederschreiben ließ. So hoffe ich denn, daß die von mir mitgebrachten tatarischen Texte der verschiedenen im Lager vertretenen turkotatarischen Idiome, selbst wenn in den einzelnen Details der Niederschriften orthographische Fehler u. dgl. vorhanden sein sollten — was bei dem niederen Bildungsgrade der Schreiber (Gärtner, Feldarbeiter u. dgl.) ja als selbstverständlich zu erwarten ist —, dennoch im großen ganzen damit bezüglich der Wortwurzeln in den Textniederschriften des Tataren, bezüglich der Vokalisierung in meinen eigenen Textaufzeichnungen unter den Melodienotationen eine genügende Basis für die Rekonstruktion des Originalwortlautes durch den Kenner der turkotatarischen Idiome gewonnen sein dürfte. Viel günstiger lagen die Verhältnisse hinsichtlich der kaukasischen Völker, wo ein durch besonders hervorragende geistige und moralische Fähigkeiten, Bildung, wie auch geradezu rührenden Eifer und Begeisterung für unsere Sache gleich ausgezeichneter, hochintelligenter Gurier, Lewarsi Mamaladse, der zudem fast alle der grusinischen Sprachgruppe angehörigen Idiome beherrschte oder wenigstens verstand, mit größter Gewissenhaftigkeit die Niederschrift fast sämtlicher gurischen, imeretinischen, kartvelischen, kachetischen, swanetischen, thuschischen, pschawischen und mingrelischen Texte besorgte oder, falls sich für diese Idiome autochthone Schreiber fanden, wenigstens sorgfältigst und kritischest überwachte. Ein sehr williger und bescheiden-dienstbeflissener karthalinischer Oberlehrer, ein sehr intelligenter imeretinischer Bergwerksaufseher, ein ebenso williger als fähiger gurischer Restaurateur und ein gleichfalls ganz brauchbarer mingrelischer Unteroffizier schlossen sich ihm für die Aufzeichnung der von ihnen gesungenen Texte an. Schwierigkeiten ergaben sich hauptsächlich nur bei der Aufzeichnung der ossetischen Gesangstexte, wo es — bei der überhaupt sehr tiefen Intelligenzstufe der wenigstens in dem in Rede stehenden Lager befindlichen Vertreter dieses indogermanischen Stammes — nur mit größter Mühe und bis an die äußersten Grenzen der Nervenanspannung gehender Geduld möglich war, endlich von einem — dem einzigen! — des Schreibens kundigen Bauernburschen eine Niederschrift der ossetischen Liedertexte (in grusinischer

Schrift) zu erlangen. Auch hier werden zu seiner Niederschrift — wie bei sämtlichen übrigen von ungebildeter oder unintelligenter Hand herrührenden Niederschriften — meine eigenen Textaufzeichnungen unter den Melodienotationen ergänzend hinzutreten müssen. Von den Gesängen des einzigen im Lager vorhandenen Wotjaken endlich wurde, da er des Schreibens unkundig und somit niemand im Lager vorhanden war, der meine nach dem Gehöre niedergeschriebenen Textaufzeichnungen seiner Gesänge durch authentische Niederschrift hätte ergänzen können, eine Kontrolle meiner unter die Melodienotierung gesetzten Textaufzeichnungen dadurch ermöglicht, daß Herr Prof. Pöch sich in liebenswürdigster Weise bereit fand, auf seinen Apparaten diese Texte, die wir durch den Wotjaken klar und deutlich in den Phonographen hineinsprechen ließen, als wotjakische Sprachproben phonographisch aufzunehmen, so daß also jedem finnisch-ugrischen Sprachforscher für die korrekte Transskription und Rekonstruktion des Originaltextes außer meinen Notierungen auch noch das Phonogramm selbst zur Verfügung steht.

Die Gesamtzahl der unter den oben geschilderten Modalitäten gewonnenen, von mir aufgezeichneten Gesänge samt ihren Texten beträgt über 700, und zwar verteilen sie sich, nach den Kategorien der Nationalitäten geordnet, in folgender Weise:

Kaukasusvölker:

Kaukasier	Imeretiner u. Radschiner	36
	— Gurier.	90
	— Mingrelier . . .	51
	— Kachetier . . .	51
	— Kartvelier . . .	44
	Karthaliner u. Mescheten	41
	— Pschawen . . .	32
	— Swanen	13
	— Thuschen. . . .	9
	— Osseten	31
	Summa . .	398

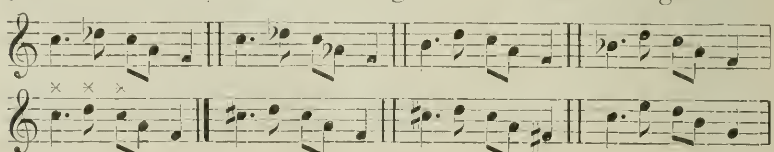
Ural-altaische Völker (Turanier):

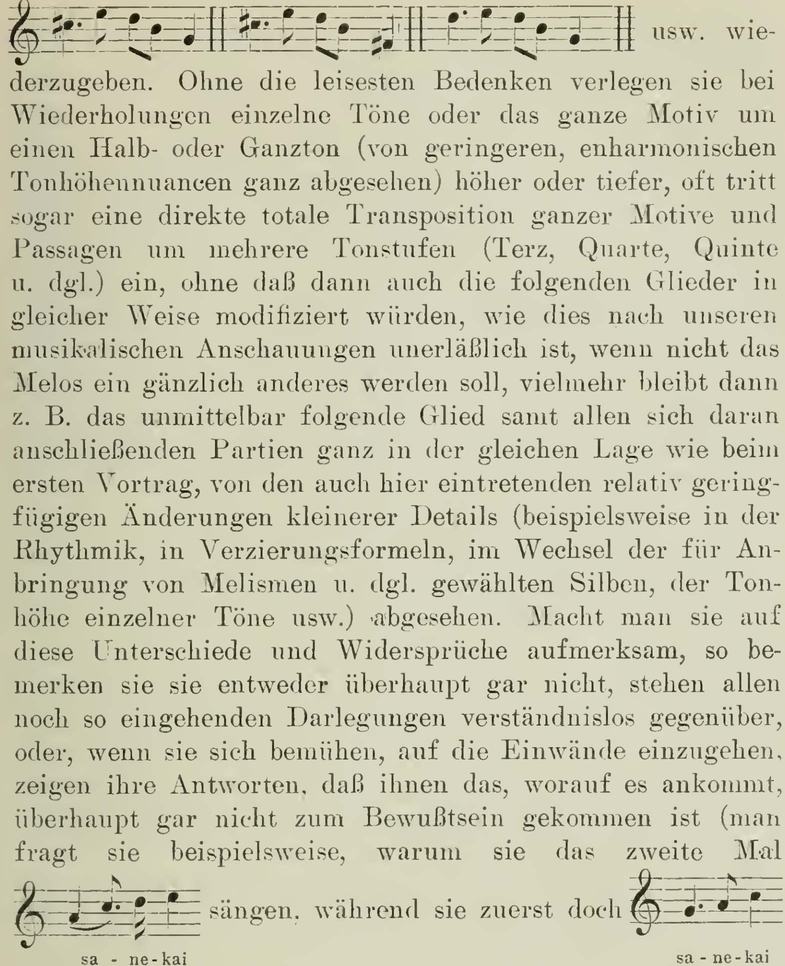
Turktataren	Krim- Tataren .	79
	Kasan- „ .	61
	Nogai- „ .	11
	sibirische „ .	13
	tscherkess. „ .	1
	Mischeren . . .	94
	Baschkiren . .	32
	Turkmenen . .	4
	Kirgisen . . .	8
	Wotjaken . . .	14
	Summa . . .	317

Hiezu kommen noch ergänzend die Melodien und Texte einiger in den letzten Tagen unseres Aufenthaltes von Herrn Prof. Pöch für mich phonographisch aufgenommenen mingrelischen, gurischen und krimtatarischen Gesänge sowie einer zweistimmig (auf zwei klarinetten- oder schalmeiähnlichen Instrumenten, den sogenannten Duduki) vorgetragenen Tanzmelodie.

Bei der Aufnahme sowohl der Texte wie namentlich auch der Melodie war ein Moment als für den Aufnehmenden besonders hinderlich und störend zu beobachten: das gänzliche Unvermögen der meisten Sänger — und auf je tieferen intellektuellen Stufen sie standen, um so aufdringlicher machte es sich bemerkbar —, einen Gesang ein zweites Mal unverändert oder auch nur annäherungsweise so zu singen, wie sie ihn das erste Mal gesungen hatten: stets wichen sie bei Wiederholungen von der zuerst gegebenen Fassung des Gesanges ab, und zwar nicht bloß in verhältnismäßig geringfügigeren Details, wie Tonhöhe, Zeitwert des einzelnen Tones, Rhythmik u. dgl., sondern auch in viel augenfälligeren und entscheidenderen Punkten, wie der Gestaltung der Motive selbst, der Architektonik der Gesänge usw. Ein und derselbe Sänger, der ein und dasselbe Lied beispielsweise mit einer langsam aufwärts in die Quinte steigenden Tonbewegung begonnen hat, wird dasselbe Stück beim zweiten Vortrage möglicherweise mit einer abwärts steigenden Figur eröffnen, bei einer nochmaligen Wiederholung eventuell wieder eine andere Figur bringen usw., ganz davon zu schweigen, daß für unsere Musikauffassung ungemein tiefgreifende und grundlegende Unterschiede, wie beispielsweise die durch die Tonalität bedingten, häufig überhaupt ganz vernachlässigt oder total ignoriert werden: es bedeutet beispielsweise für diese Sänger durchaus nichts, einmal eine Phrase, die sie zuerst in der Form:

gebracht haben, bei den folgenden Wiederholungen als:





usw. wiederzugeben. Ohne die leisesten Bedenken verlegen sie bei Wiederholungen einzelne Töne oder das ganze Motiv um einen Halb- oder Ganzton (von geringeren, enharmonischen Tonhöhennuancen ganz abgesehen) höher oder tiefer, oft tritt sogar eine direkte totale Transposition ganzer Motive und Passagen um mehrere Tonstufen (Terz, Quarte, Quinte u. dgl.) ein, ohne daß dann auch die folgenden Glieder in gleicher Weise modifiziert würden, wie dies nach unseren musikalischen Anschauungen unerläßlich ist, wenn nicht das Melos ein gänzlich anderes werden soll, vielmehr bleibt dann z. B. das unmittelbar folgende Glied samt allen sich daran anschließenden Partien ganz in der gleichen Lage wie beim ersten Vortrag, von den auch hier eintretenden relativ geringfügigen Änderungen kleinerer Details (beispielsweise in der Rhythmik, in Verzierungsformeln, im Wechsel der für Anbringung von Melismen u. dgl. gewählten Silben, der Tonhöhe einzelner Töne usw.) abgesehen. Macht man sie auf diese Unterschiede und Widersprüche aufmerksam, so bemerken sie sie entweder überhaupt gar nicht, stehen allen noch so eingehenden Darlegungen verständnislos gegenüber, oder, wenn sie sich bemühen, auf die Einwände einzugehen, zeigen ihre Antworten, daß ihnen das, worauf es ankommt, überhaupt gar nicht zum Bewußtsein gekommen ist (man fragt sie beispielsweise, warum sie das zweite Mal sängen, während sie zuerst doch gesungen hätten, und sie bemerken schließlich nach langem Bemühen, zu entdecken, worin denn der Unterschied läge: — daß sie das erste Mal auf die Silbe *sa* e i n e n Ton gesungen hätten, das zweite Mal aber zwei!), oder endlich: sie lehnen jede derartige Kontroverse achselzuckend als zu geringfügig und nebensächlich mit den Worten ab: ‚Das ist ja doch alles eins!‘ ‚Das ist ganz gleich!‘ Daß das Melos des Gesanges ein gänzlich anderes wird, wenn statt des erstmaligen das zweite Mal gesungen wird:

[musical notation], entgeht ihnen also vollständig und ist ihnen absolut nicht begreiflich zu machen. Und dies gilt nicht etwa allein von intellektuell tiefstehenden, sondern auch geistig besonders hervorragende und gebildete Individuen verhalten sich in dieser Hinsicht ganz genau so wie alle übrigen (wie denn z. B. der soeben angeführte Fall bezüglich des Unterschieds von F-Dur und F-Moll von dem oben erwähnten hochintelligenten Gurier herrührt, der nach langem Bemühen, meinen Einwand s a c h l i c h zu verstehen — s p r a c h l i c h erfaßte er ihn vollkommen, denn er verstand und sprach fast fließend Deutsch, das er während dieser Zeit seiner Gefangenschaft nahezu vollkommen erlernt hatte — ihn schließlich mit den Worten erledigte: ‚Das ist so bei Ihnen in Europa. Bei uns ist das ganz gleichgiltig. Man kann so singen und so.‘). Auch der Einwand, daß man es in solchen Fällen eben mit unmusikalischen Menschen zu tun habe, und daß, wenn man musikalisch feinfühlige, gut musikalische Individuen gefragt hätte, diese sich eben anders verhalten hätten, trifft durchaus nicht zu: denn auch musikalisch (d. h. natürlich in der Musik i h r e s Volkes) sehr Feingebildete, ja auch direkte Berufsmusiker unter den Gefangenen, mit denen ich Aufnahmen und Verhöre veranstaltete, verhielten sich genau so. Und zwar gilt das bisher Ausgeführte in gleicher Weise von den Tataren (mit Ausnahme der Kasan- und sibirischen Tataren, zum Teil auch der Mischeren, die unvergleichlich reiner und präziser als alle übrigen im Lager vertretenen Stämme intonierten, das tonale Moment viel sorgfältiger und aufmerksamer behandelten und deutlich erkennbar jederzeit bemüht waren, die Tonhöhen und alle übrigen Elemente der Tonalität scharf und klar herauszuarbeiten, wie sie denn überhaupt in jeder Hinsicht musikalisch eine Sonderstellung gegenüber allen anderen im Lager vertretenen Stämmen wahrten — es steht dies offenbar im engsten Zusammenhange mit ihrem ganz einzigartigen Tonsystem, von dem weiter unten noch ausführlicher die Rede sein wird) wie von den Kaukasusvölkern, von den Melodien wie den Texten. Denn auch hier war — ähnlich wie beim Singen, aber allerdings in unverhältnismäßig geringerem Maße — ein fortwährendes

Schwanken, Fluktuieren und Variieren bei Wiederholungen unverkennbar: jedesmal wurden einzelne Worte ausgewechselt, andere Worte oder Silben, Interjektionen, Vokalisationssilben eingeschoben, ganze Sätze weggelassen oder an einer andern als der ursprünglichen Stelle eingeschaltet usw. Durch Annahme bloßer Gedächtnisfehler und Irrungen allein lassen sich diese Erscheinungen nicht erklären, denn wenn auch begreiflicherweise sehr zahlreiche Fälle von solchen zu beobachten waren, so war doch das Verhalten der Sänger bei solchen Anlässen ein von Grund aus anderes als bei den in Rede stehenden Fällen: während sie sich bei ersteren häufig mit diesbezüglichen Bemerkungen wie: ‚Nein, das ist unrichtig' oder ‚Ich weiß es nicht mehr genau', oder dergleichen unterbrachen oder nachträglich, wenn schon alles niedergeschrieben war, spontan verlangten, daß diese oder jene Stelle so geändert werden solle, wie sie jetzt nachträglich singen würden, sie hätten sich vorhin geirrt, die Stelle laute in Wirklichkeit so und so, oder endlich, wenn sie von selbst der Diskrepanzen nicht gewahr geworden waren und nun von mir darauf aufmerksam gemacht und befragt wurden, sofort den Fehler erkannten und augenblicklich ohne weiteres Besinnen oder, bei mangelhafter Erinnerung, nach längerem oder kürzerem Nachsinnen erklärten: so und so müsse es heißen, das andere sei unrichtig, — während sie also in allen solchen Fällen von Irrungen sofort selbst Stellung dazu nahmen, verhielten sie sich bei den anderen, vorhin geschilderten Anlässen grundverschieden, und zwar ganz so wie bei den oben charakterisierten musikalischen Abweichungen in Tonalität, Rhytmik, Motivbildung u. dgl.: sie wurden die Unterschiede gar nicht gewahr, auch wenn man sie noch so eindringlich darauf aufmerksam machte und sie ihnen schwarz auf weiß vorwies, oder sie erklärten achselzuckend: ‚Das ist gleich, man kann so und so.'

Merkwürdig ist, daß dieser einerseits so großen, unserer Vorstellung von Musik gänzlich unfaßbaren Weitherzigkeit in tonaler, melodischer, zum Teil auch rhythmischer und textlicher Hinsicht andererseits doch auch wieder eine sehr große Empfindlichkeit und Sorgfalt hinsichtlich der Akzentuationsverhältnisse gegenübersteht. Ein und derselbe Sänger, dem

es nicht das Geringste machte, bei Wiederholungen eines und desselben Liedes statt *c* etwa *cis* oder *h* oder *d* zu nehmen, statt einer Phrase in Moll dieselbe in Dur, oder statt einer aufwärtsgehenden Reihe von Tönen eine abwärtssteigende zu bringen, derselbe Sänger konnte mitten im Liede abbrechen und nach einer entschuldigenden Bemerkung und der Begründung: ‚Nein, so nicht gut!' vom neuen beginnen, weil er statt einer Ligatur von zwei Tönen über der zweiten Silbe des Wortes diese Ligatur auf der ersten oder dritten Silbe angebracht hatte, und derselbe Sänger, dem ich, um sein melodisches und tonales Feingefühl auf die Probe zu stellen, absichtlich eine von ihm gesungene Phrase etwas verändert nachsang, und der mir auf meine eindrucksvoll gestellte Frage, ob ich es richtig nachsinge, die vollste Korrektheit meiner Wiedergabe beteuerte, derselbe Sänger konnte mich augenblicklich mit den Worten: ‚Ne, pan, ne dobre' unterbrechen, wenn ich beim Nachsingen eines von mir ganz richtig notierten Gesanges mich versprach und versehentlich die Ligatur oder das Melisma auf der vorangehenden oder nachfolgenden Silbe anbrachte statt auf der mittleren.

Alle diese eben angeführten Tatsachen scheinen mir daher die zunächstliegende, oberflächlichste Erklärung durch Annahme bloßer Gedächtnisfehler als ungenügend auszuschließen und als einzig mögliche, für alle eben erwähnten Fälle ausreichende Erklärung einzig und allein nur die zuzulassen: daß man es hier mit den Äußerungen eines allen diesen Völkern und Stämmen tief eingewurzelten und für sie charakteristischen, ungemein stark ausgebildeten Variationsdranges zu tun hat, der b e w u ß t es ihnen als Armutszeichen der musikalischen Begabung erscheinen läßt, ein und Dasselbe ein zweites Mal genau so zu sagen, wie es das erste Mal schon geschehen war, und u n b e w u ß t sie treibt, instinktiv jedes Lied, jede Phrase, die sie wiederholen, bei jeder Wiederholung zu verändern. Welche Rolle dieses Variationsmoment in der Musik gerade solcher sozusagen in der Mitte zwischen Natur- und den Kulturvölkern Europas stehenden Rassen und Stämme spielt, zeigt am besten die Vergleichung mit zahlreichen ähnlichen und gleichsinnigen Erscheinungen in der Musik anderer Völker auf annähernd

gleicher Stufe, wie z. B. bei den Zigeunern, wo diesem Variationsmoment bekanntlich eine ganz ungeheure Bedeutung zukommt: bekanntlich sind die Zigeuner darin unerschöpflich, bei der Wiederholung eines Musikstückes diesem durch stets neue Variationen, zahllose Verzierungen und Momentimprovisationen ein ewig neues Gesicht zu verleihen, und jeder Zigeuner würde es als Mißtrauen in seine musikalische Phantasie und in die Fruchtbarkeit seiner künstlerischen Gestaltungskraft auffassen, wollte man ihm zumuten, daß er dasselbe Stück unverändert wiederholen solle. Und genau derselbe Standpunkt tritt uns bekanntlich auch bei den Indern, Persern, Arabern, Türken usw. entgegen, ebenso wie in Europa in den Balkanländern, bei den Serben, Griechen usw., aber auch im Nordosten Europas, z. B. bei den Ukrainern, im russischen Volkslied u. dgl., wo dieses Variationsmoment eine ebenso unerschöpfliche Fülle musikalischer Gebilde hervorruft, als Unbegrenztheit der melodischen Gestaltungskraft verrät. Haben wir also in den eben geschilderten Erscheinungen von Improvisationen einerseits den Ausfluß eines Überschusses an musikalischer Produktionskraft, einer überwuchernden und überschäumenden musikalischen Phantasie zu erkennen, die sich nicht genugtun kann an ewig neu hervorsprudelnden Momentimprovisationen, blitzartig aufschießenden musikalischen Einfällen u. dgl., so darf man doch andererseits auch die psychologische Kehrseite dieses Momentes nicht übersehen: nämlich den völligen Mangel an klarer, bestimmter Vorstellung und präziser, scharfer Formulierung des musikalisch Auszusprechenden, also ein Manko, ohne das dieses ausschweifende Phantasieleben, das sich eben in Improvisationen und Momenteinfällen verpufft, nicht möglich wäre. Gerade darin, daß für jeden Gedanken, jede Empfindung und jedes Gefühl, die zum Ausdruck gelangen sollen, der sie am klarsten, schärfsten, prägnantesten und kürzesten aussprechende Ausdruck gesucht und, wenn er gefunden worden ist, nun unverändert festgehalten wird, gerade darin liegt das Wesentliche der europäischen Kunst wie der aller hohen Kulturvölker überhaupt: nicht die bloß ungefähre Andeutung dessen, was zum Ausdruck gelangen soll, genügt diesen Entwicklungsstufen,

sondern das Darzustellende muß die klarst- und schärfstmögliche Formulierung erhalten und diese einmal erreichte Fassung ist dann die einzige, die dem reif und kritisch gewordenen Ausdrucksvermögen solcher Kulturstufen genügt. Die Form ist nur Mittel und Werkzeug für die bestmögliche, klarste und deutlichste Aussprache des Darzustellenden; der einmal gefundene, durch eine streng kritische Auswahl unter allen zur Verfügung stehenden und in Betracht kommenden Ausdrucksmitteln gewonnene Ausdruck — sei es nun das Wort für den Begriff, sei es der bestimmte Ton, die bestimmte melodische Phrase, das bestimmte Motiv für die auszudrückende musikalische Stimmung — ist dann somit das letzte Glied einer oft verhältnismäßig langen Reihe ästhetischer Werturteile, einer langen Kette von Akten des Erwägens, Prüfens, Wählens, Verwerfens und schließlichen Annehmens, und die endlich getroffene Wahl der fortan definitiv beibehaltenen Fassung das spezifisch-künstlerische Kriterium für die Fähigkeit und den Geschmack des Produzierenden, für dessen künstlerische Potenz, ist also — um es kurz zu sagen — die eigentliche künstlerische Tat. Ganz anders nun bei den in Rede stehenden wie überhaupt den zwischen Natur- und europäischen Kulturvölkern stehenden Völkern und Stämmen, weiters den Primitiven und so ziemlich allen Kultur- und Halbkulturvölkern des Orients. Hier ist nicht die denkbar schärfste und genaueste Präzision des formalen Ausdrucks das angestrebte Ziel, sondern dem noch relativ weniger kritischen Geschmack dieser Entwicklungsstufen genügt schon die bloße rein spielerische Andeutung des Auszusprechenden, und die Wahl des Ausdruckes bleibt vollkommen der Phantasie und dem Vermögen des sich Aussprechenden, dem mehr oder minder glücklichen Einfall des Augenblickes überlassen. Während also bei uns die Einschränkung der Phantasie des Ausführenden, die möglichst strenge und unerbittliche Begrenzung der durch ihre freie, subjektive Betätigung offenliegenden zahllosen, unbegrenzten Ausdrucksmöglichkeiten zugunsten der einmal als die beste und einzige das Darzustellende vollkommen aussprechende erkannten Fassung die *conditio sine qua non* aller Kunst, Produktion wie Reproduktion, ist, und

während bei uns die Entwicklung alles künstlerischen Schaffens — onto- wie phylogenetisch — von der anfänglich bloß vagen und allgemeinen Andeutung zur immer klareren, schärferen und präziseren Formulierung und Fixierung des Ausdrucks fortschreitet, ist es bei den Orientalen gerade umgekehrt: das bloße Spiel der Phantasie mit seinen zahllosen Gestaltungsmöglichkeiten ist hier an sich Selbstzweck, und das Substrat, der auszusprechende Inhalt, liefert nur den Anlaß, den Vorwand für die möglichst freie und ungebundene Betätigung der Phantasie des einzelnen sich mitteilenden oder des reproduzierenden Individuums. So ist denn das in der Musik und Dichtung der in Rede stehenden Völker wie auch der Primitiven und der Orientalen überhaupt so überwiegende Improvisations- und Variationsprinzip nur der Ausfluß einer ungeheuren, üppig überwuchernden individuellen Phantasietätigkeit, die sich mit der bloßen Andeudeutung des Auszudrückenden begnügt und nicht darnach strebt, *einen einzigen*, nämlich den vollkommensten, einzig genügenden, alles zu Sagende durchaus *erschöpfenden* Ausdruck zu finden, sondern im Gegenteil sich nicht genug tun kann im Auffinden stets neuer Nuancen, Wendungen und Schattierungen. In musikalisch-formaler Hinsicht gelangt dies eben erörterte psychologische Moment zum Ausdruck in der fortwährenden Veränderung der einzelnen musikalischen Phrasen und Motive, in rhythmischer Hinsicht in der völligen Freiheit und dem fortwährend wechselnden Flusse der einzig nur durch den Rahmen der sprachlich-syntaktischen Architektonik und der Akzentverhältnisse des Textes zusammengehaltenen rhythmischen Struktur, in tonaler Hinsicht endlich in der Gleichgültigkeit gegenüber der Tonhöhe, derzufolge jeder Ton beliebig durch eine höhere oder tiefere Nuance, ja auch durch irgendwelche anderen Töne ersetzt werden kann (wie dies denn am auffälligsten in der Verwendung aller möglichen enharmonischen Tonstufen zutagetritt), und in dem sehr häufig zu beobachtenden schluchzer- oder geheulähnlichen unsicheren Ziehen, Schleifen und Schleppen der Stimme von einer Tonstufe zur andern durch die dazwischenliegenden Mittelstufen, jener eigentümlichen

portamentoartigen Manier, die man auch sonst bei den Orientalen, vor allem den Primitiven, in so ungeheurer Verbreitung antrifft und die wohl aus der Unfähigkeit der noch wenig geschulten Stimme, die angestrebten Intervalle in sicherem Einsatze sozusagen auf den ersten Griff zu nehmen (eine Fähigkeit, die im Laufe der Menschheitsentwicklung erst durch die Arbeit vieler Geschlechter, durch jahrhunderte-, vielleicht jahrtausendelange Übung und Trainierung der Stimme erworben werden mußte), zu erklären ist. Von beiden Phänomenen, diesem primitiven *portamento* und den Symptomen der Enharmonik, wird weiter unten noch ausführlicher die Rede sein.

Und damit sind wir aber auch schon mitten in dem eigentlichen Hauptteil und Kernpunkt dieser vorläufigen Mitteilung angelangt: bei der Charakteristik der speziell musikwissenschaftlichen Ergebnisse meiner Mission. Es kann natürlich nicht die Aufgabe des vorliegenden summarischen Berichtes sein, auf eine detaillierte fachwissenschaftliche Erörterung dieser Ergebnisse oder auch nur der Probleme, deren Bearbeitung, beziehungsweise Inangriffnahme das in ihnen aufgespeicherte Material ermöglicht, hier des näheren einzugehen; dies muß den seinerzeit zur Veröffentlichung gelangenden, je einen Band von 300—400 Seiten füllenden Spezialabhandlungen (eine über die Gesänge der Kaukasusvölker, eine über die der turktatarischen Stämme) vorbehalten bleiben. Immerhin möchte ich mir gestatten, zu versuchen, schon an dieser Stelle — soweit dies natürlich in dem engbegrenzten Rahmen eines vorläufigen allgemeinen Berichtes möglich ist — wenigstens in den allergröbsten und flüchtigsten Umrissen (und sei es auch nur andeutungsweise) ein Bild der wichtigsten durch meine Forschungen im erwähnten Kriegsgefangenenlager gewonnenen Resultate zu skizzieren, einige der hauptsächlichsten Probleme, die durch das erbeutete Material aufhellende Beleuchtung erfahren, vorzuführen und so wenigstens eine allgemeine oberflächliche Beurteilung der Ergebnisse meiner Mission zu ermöglichen. Begreiflicherweise sind es in erster Linie Probleme der vergleichenden Musikwissenschaft, wie z. B. das musikalische Rassen- und Entwicklungsproblem, das Problem der En-

harmonik, der anhemitonischen Pentatonik usw., sowie Probleme der Psychologie und Ästhetik der musikalischen Ausdrucksmittel u. dgl., die in diesem Zusammenhange vor allem anzuführen sind; aber auch die deskriptive Musikwissenschaft erfährt durch das in dem von mir besuchten Lager gesammelte Material eine nicht zu unterschätzende Bereicherung ihres Schatzes von Wissenstatsachen, so hinsichtlich der Formenlehre und Kompositionstechnik der kaukasischen und turktatarischen Völker, der melodischen, rhythmischen, harmonischen und kontrapunktischen Ausdrucksmittel u. dgl. Was zunächst den ersteren vorhin angeführten Punkt, das musikalische Rassenproblem, anbelangt, so hat sich mir z. B. unter anderem die überraschende, unleugbar feststehende Tatsache herausgestellt, daß in den Gesängen gewisser turktatarischen Stämme (Mischeren, Kasantataren, Baschkiren, sibirische Tataren) genau dasselbe Tonsystem anzutreffen ist, wie es uns auch in der Musik der Chinesen und zum Teil der Japaner entgegentritt: die anhemitonische Pentatonik (d. i. also die Skala ohne Quarte und Septime: z. B. *c d e g a c, es f g b c es, f g a c d f)*; die Gesänge der Kasantataren kennen überhaupt keine anderen Tonstufen als die durch dieses Skalenschema dargebotenen. Einige aufs Geratewohl aus der Fülle des Materials herausgegriffene Beispiele — bei denen, da die wissenschaftliche Transskription der dazugehörigen Texte noch nicht fertig vorliegt, sowie auch bei allen übrigen im Anhange gebrachten Beispielen der Text weggelassen wurde — mögen das eben Ausgeführte anschaulicher illustrieren (vd. Anhang, Beilagen Nr. II bis IV, VI). Charakteristischerweise ist dagegen dieses selbe Tonsystem den Gesängen der Krimtataren und — soweit ich wenigstens nach dem mir vorliegenden Material schließen darf — auch der Turkmenen, Nogai- und tscherkessischen Tataren völlig fremd; man sieht also, wie die Verbreitung der anhemitonischen Pentatonik sich durch eine Kurve veranschaulichen läßt, die im äußersten Osten Asiens (China, Japan) einsetzend, über Sibirien (hier besonders die Gouvernements Tobolsk, Tomsk und Jenisseisk), Turkestan, die unteren Wolga-, Ural- und Kamadistrikte, die Gouvernements Kasan, Orenburg, Samara und Stawropol, bis tief in

das europäische Rußland (Moskau, Kiew) hinein verläuft, um hier dann langsam und breit auszufluten. Die Gesänge der Nogaitataren, der Turkmenen sowie der tscherkessischen Tataren dagegen zeigen in ihrer mehr *parlando* rezitierenden, stets eine und dieselbe kurze Phrase eines Tonfalles von 5—6 *in infinitum* wiederholenden, kantillierenden Melopöie eine merkwürdige Annäherung an gewisse, verhältnismäßig tiefstehende musikalische Entwicklungstypen, die uns bei manchen Kaukasusstämmen, so den Pschawen, Thuschen, zum Teil auch in kachetischen und kartvelischen Gesängen, entgegentreten; vergleicht man solche kaukasische Gesänge mit denen der eben erwähnten turktatarischen Völker, so springt die Ähnlichkeit so auffallend in die Augen, daß man sich der Vermutung eines fluktuierenden Ineinanderübergehens der musikalischen Stile dieser beiden so gänzlich verschiedenen Rassen — wenigstens an ihren geographischen Berührungsflächen, in jenen Gebieten, wo tatarische und kaukasische Stämme nebeneinander oder gar untereinander vermischt sitzen — schwer erwehren kann. Und damit rühren wir auch schon an das zweite der oben angeführten Probleme: das musikalische Entwicklungsproblem. Von den soeben erwähnten tiefsten Entwicklungsstufen der kaukasischen Gesänge bis hinauf zu deren höchstentwickelten Typen, wie sie uns in den Gesängen der Imeretiner, Gurier und Mingrelier entgegentreten, läßt sich nämlich deutlich eine konstant aufwärtssteigende Entwicklungslinie verfolgen, deren einzelne Stadien, in der Reihenfolge von unten nach oben aufgezählt, sich im großen ganzen annäherungsweise durch die Reihe der Namen folgender kaukasischer, beziehungsweise grusinischer Stämme veranschaulichen lassen: Thuschen und Pschawen, Kachetier, Kartvelen, Swanen, Gurier, Mingrelier, Imeretiner. Man gewahrt, wie diese musikalische Entwicklungslinie im großen ganzen mit einer von Osten nach Westen verlaufenden, die geographische Nachbarschaft der verschiedenen kaukasischen Stämme veranschaulichenden Linie zusammenfällt, und zwar in dem Sinne, daß die entwicklungsgeschichtlich tiefsten Phasen an dem nordöstlichen Ende dieser Linie, bei den Pschawen und Thuschen, anzutreffen sind, und daß in der Mitte dieser

Linie — in den Gesängen der Kachetier und Kartvelen (im engsten Sinne des Wortes) sowie der Swanen — Übergänge von den tieferen zu den höheren Formen zu bemerken sind, wogegen am Westende dieser Linie — in den Gesängen der Imeretiner, Gurier und Mingrelier — die höchst entwickeltsten Formen als für ersteres charakteristisch auftreten. In musikalisch-formaler Hinsicht läßt sich diese Entwicklungslinie dahin präzisieren, daß die tiefsten Stadien — die eben erwähnten pschawischen und thuschischen Gesänge — die Verwendung ausschließlich nur eines einzigen, ganz kurzen und ärmlichen, nur wenige Töne umfassenden Motivs aufweisen, das fortwährend gänzlich unverändert mit stets neu unterlegten Texteswortem wiederholt wird; so werden oft sehr lange, zahlreiche Strophen oder Verse umfassende Texte stets nach denselben bis zur trostlosesten Langweile ewig wiederholten wenigen Tönen des Motivs in armseligster Monotonie halb singend, halb kantillierend heruntergeleiert (vd. Beilagen Nr. XIII). Von Rhythmik, geschweige taktischer Gliederung in diesen ‚Gesängen' kann keine Rede sein: ein gewisses durch die Anordnung der Texteswortе gebotenes Gleichmaß der einzelnen Verse oder Strophen hinsichtlich der Anzahl der Silben und Worte ist das einzige Prinzip, das als das für die musikalische Architektonik dieser Gesänge in Betracht kommende Regulativ zu beobachten ist. Dagegen ist in den Gesängen der Kachetier, Kartvelen und Swanen neben vereinzelten Proben auch des soeben charakterisierten Typus im großen ganzen bereits ein deutlicher Fortschritt zu höheren Entwicklungsstufen, zu ausgebildeteren Formen zu bemerken; nicht bloß, daß die eben geschilderte kantillierende, mehr dem Sprechtone sich annähernde Vortragsweise bereits der Fixierung des Melos auf präziser zirkumskripte, rein musikalische Tonhöhen zu weichen beginnt: auch die Motive selbst erhalten einen ausgesprocheneren, rein musikalischen, sanglichen Charakter, eine klarere rhythmische Gliederung und organischere Ausgestaltung, ganz abgesehen davon, daß auch schon deutliche Ansätze motivischer Arbeit, musikalisch-logischer Weiterführung und motivischer Ausspinnung unverkennbar zutage treten (vd. Beilagen Nr. X—XII). Ihren Höhepunkt

erreicht die hier kurz skizzierte Entwicklungslinie in den gurischen, mingrelischen und imeretinischen Gesängen, deren Architektonik — in ihren höchstentwickelten Typen — sich bereits ganz der der europäischen Musik annähert, beziehungsweise direkt in sie übergeht. Namentlich die Gesänge der beiden letzterwähnten Stämme unterscheiden sich — wenigstens was Rhythmus, Melos und höhere musikalische Architektonik anbelangt — fast gar nicht oder nur wenig von denen unserer europäischen Musik. Das musikwissenschaftlich uninteressanteste und belangloseste Bild gewähren hier vor allem die imeretinischen Lieder, deren Melos den musikalisch-charakterlosen Eindruck europäischer Gesangsvereins- und Liedertafelmusik von Komponisten sechsten bis zehnten Ranges bietet, — Gesänge, die übrigens auch ganz gewiß (wenigstens in der Form, wie sie gegenwärtig vorliegen) unter dem Einflusse europäischer Musik entstanden sind, wie sie denn auch ersichtlichermaßen relativ jungen Datums — gewiß nicht älter als höchstens einige Dezennien — sind (vd. Beilagen Nr. VII). Auch die mingrelischen Gesänge, deren weitaus die meisten — wenigstens unter den von mir verhörten und verzeichneten — offenkundig ebenfalls neueren und neuesten Ursprungs sind, zeigen diesen eben charakterisierten Typus, erhalten aber — abgesehen von einigen unverkennbar älteren und demgemäß altertümlicheren Gesängen, wie sich dies schon in deren melodischer und rhythmischer Struktur verrät — für uns ein besonderes Interesse einerseits durch ihre Mehrstimmigkeit, beziehungsweise die in letzterer zum Ausdruck gelangende Technik der Stimmführung, anderseits durch die Art ihrer Harmonisierung (vd. Beilagen Nr. VIII). Was erstere anbelangt, so wäre sie kurz dahin zu kennzeichnen, daß in diesen stets dreistimmig vorgetragenen Gesängen die zweite, mittlere Stimme sich meist in Terzen-, Quarten- oder Quintenparallelen zu der ersten, obersten Stimme bewegt, während die dritte, unterste Stimme dazu einen den Dreiklang ergänzenden, häufig in Quinten- oder Oktavenparallelen zu der Oberstimme sich bewegenden oder auch orgelpunktartig liegenbleibenden, vor dem Abschlusse des Stückes in die Unterdominante und Tonika kadenzierenden Baß bildet. Neben

dieser im großen ganzen (mit Ausschluß der Quinten-, Quarten- und Oktavenparallelen) unserer europäischen Harmonisierungsweise verwandten und nahekommenden Stimmführungstechnik, die häufig infolge der sehr beliebten nebeneinander einherschwebenden Sexten-, Oktaven- oder Quintenharmonien (mit in der Mitte liegender Unterterz der Oberstimme) den Eindruck von *falsi bordoni* erweckt, finden sich allerdings auch Spuren älterer, spezifisch kaukasisch-orientalischer, unserer europäischen Musikauffassung fremder Musikpraxis, so z. B. Sekunden der beiden Oberstimmen als Abschluß (also z. B.), vereinzelt auch Quartenharmonien (z. B.) u. dgl. Sonst ist der normale Anfang und Schluß stets der im Einklang, von dem aus sich die Stimmen in ihre einzelnen, spezifischen Intervall-Lagen abzweigen — häufig mit Kreuzung —, beziehungsweise zu dem sie alle am Schlusse sich wieder zusammenfinden. In rhytmischer Hinsicht ist der ungemein häufige Wechsel von Rhythmen (bald 5/4-, bald 3/2-, 3/4-, 2/4-, 6/8-, 7/8-, 9/8-, 11/8-gliederung u. dgl.) innerhalb ganz weniger Takte oder, richtiger ausgedrückt, ganz kurzer melodischer Abschnitte (denn Takteinteilung in unserem Sinne ist im großen ganzen der kaukasischen Musik fremd) hervorzuheben; namentlich die sehr häufig und mit besonderer Vorliebe verwendeten irrationalen Rhythmen (wie z. B. 5/4, 7/4, 5/8, 7/8, 11/8, 13/8 u. dgl.) machen sich in diesen mingrelischen wie überhaupt den kaukasischen (übrigens ebenso auch in den tatarischen!) Gesängen für unseren europäischen Musiksinn besonders auffallend bemerkbar. Von den häufig zu beobachtenden Spuren anscheinend enharmonischer Tonstufen in diesen wie auch anderen (sowie ebenfalls auch tatarischen) Gesängen wird weiter unten noch ausführlicher die Rede sein.

Weitaus das bedeutendste musikwissenschaftliche Interesse bietet die Untersuchung der gurischen Musik: nicht bloß deshalb, weil sie das für unser europäisches Musikempfinden fremdartigste und „exotischeste" Bild gewährt, sondern vor allem auch deshalb, weil man in ihr deutlich drei verschiedene entwicklungsgeschichtliche Schichten unterscheiden

kann, die ganz offenkundig drei verschiedenen historischen Perioden angehören und so Rückschlüsse auf den Zustand der gurischen Musik vor Erreichung des gegenwärtigen Stadiums sowie eine annähernde Rekonstruktion des vermutlichen Entwicklungsganges der ersteren ermöglichen. Von diesen drei Schichten repräsentiert die dritte, jüngste und letzte den Stand der gurischen Musik der Gegenwart, wogegen die beiden anderen Stadien der näheren, beziehungsweise ferneren Vergangenheit entsprechen, wie sie denn auch bezeichnenderweise von intelligenteren Guriern selbst im Gespräche mit mir als vorangegangenen, früheren Generationen (der Väter, Großväter usw.) angehörig und in der Gegenwart bei der jetzt lebenden Generation immer mehr in Vergessenheit geratend bezeichnet wurden. In groben Zügen läßt sich der Unterschied zwischen diesen drei Typen dahin charakterisieren, daß die Gesänge der jüngsten Schichte sich am meisten denen der Imeretiner und Mingrelier annähern, also unter allen gurischen Gesängen noch relativ am wenigsten vom Typus der europäischen Musik abweichen (z. B. in tonaler Hinsicht meist schon deutlich den auch bei uns vorkommenden Tonschatz besitzen, in melodischer Hinsicht mit den auch in der europäischen Musik verwendeten melopöischen Kunstmitteln, z. B. Sequenzen, motivischer Arbeit und thematischer Weiterführung u. dgl. arbeiten, in rhythmischer Hinsicht durch das ganze Stück konsequent beibehaltenes Taktmaß — in den auch bei uns üblichen Taktarten: $^2/_4$, $^3/_4$, $^4/_4$, $^6/_8$, $^9/_8$ usw., beziehungsweise einer durch diese Takteinteilung am ehesten wiederzugebenden Gliederung —, bisweilen sogar streng 4- oder 8taktige, beziehungsweise richtiger ausgedrückt: -teilige Gliederung aufweisen u. dgl.), wogegen in den beiden anderen Schichten diese Merkmale der Annäherung an unser Musiksystem immer mehr zurücktreten, um — in den ältesten Gesängen — gänzlich fremdartigen, archaischen Bildungen und Entwicklungssymptomen das Feld zu räumen. Schon beim ersten Anhören ist der Eindruck solcher Gesänge musikwissenschaftlich ein besonders überraschender und frappierender wegen der ungemeinen Ähnlichkeit, die der Typus dieser — ebenfalls wie die der Mingrelier stets dreistimmig und im Chore

vorgetragenen — Gesänge mit dem einer vor zirka 6 bis 7 Jahrhunderten im Abendlande aufgetretenen und längst überwundenen Entwicklungsphase der europäischen Musik zeigt, nämlich dem Discantus des 13. bis 15. Jahrhunderts. Hier wie dort setzt eine Stimme mit einem Motiv, d. h. einer Reihe rhythmisch gruppierter Töne, ein, eine zweite, eine dritte Stimme treten in Zwischenräumen hinzu, alle drei Stimmen gehen nun in Quarten-, Quinten-, Oktavenparallelen oder Dreiklängen mit in der Mitte liegender Terz als Mittelstimme nebeneinander her, kreuzen sich auch sehr häufig, dann setzt die eine Stimme aus, während die anderen weitergehen, manchmal setzt auch die zweite Stimme aus, so daß einige Zeitwerte hindurch nur eine Stimme beschäftigt ist, dann setzen wieder die anderen Stimmen ein und schließlich, am Ende eines Gliedes oder Abschnittes, treffen sich alle im Einklang, um mit einem eigentümlichen, schluchzer- oder schluckenartigen Abschnappen der Stimme (etwa dem bei Orgelpfeifen, wenn der Blasebalg nicht mehr getreten wird und plötzlich der Luftstrom ausgeht, entstehenden Geräusche vergleichbar) abzubrechen und nach einer Pause im neuen, darauffolgenden Abschnitte das gleiche Spiel zu erneuern usf., bis am Schlusse des ganzen Stückes wieder alle in einem mächtigen Unisono sich vereinigen und mit dem eben erwähnten Abschnappen der Stimme endigen. Erinnert schon die in diesen Gesängen zutagetretende kanon- oder fugenartige Stimmführung in ihrer seltsam starren, steinern unbeweglichen Bogenwölbung unwillkürlich an die analogen Gebilde der Musik des 13. bis 15. Jahrhunderts, die Anfänge des Discantus und der Kontrapunktik, so wird dieser erste Eindruck bei näherer Untersuchung der Kompositions- und Stimmführungstechnik dieser Gesänge noch wesentlich verstärkt durch die merkwürdige Übereinstimmung der in diesen Gesängen deutlich merklichen, streng beobachteten Gesetze hinsichtlich der zur Verwendung kommenden Stimmschritte, Intervalle, Harmonien usw.: hier wie dort treffen wir, wie bereits erwähnt, das Nebeneinanderhergehen der Stimmen in Oktaven-, Quinten-, Quartenparallelen und nach Art der *falsi bordoni* einherschwebenden Sextenakkorden an, und hier wie dort müssen am Schlusse alle Stimmen sich im Einklange

treffen. Vereinzelt findet man neben diesem Unisonoschlusse (aber nur bei Absätzen von Einzelgliedern innerhalb des Stückes, nicht am Generalschlusse, der immer der Einklang sein muß) auch Schlüsse in der reinen Quinte, also auch wieder ganz wie bei der europäischen Musik des 13. bis 15. Jahrhunderts, wo solche Fälle mit gleicher Geltung und im gleichen Häufigkeitsgrade vorkommen. Neben diesen eben charakterisierten Schlüssen begegnet man allerdings auch in manchen Fällen einer besonderen Spezialität der kaukasischen Musik: dem Schlusse in der Sekunde [notation], wie er schon vorhin bei Besprechung der mingrelischen Gesänge erwähnt worden ist; doch tritt er gegenüber dem Schlusse im Einklang unverhältnismäßig seltener und sporadischer auf. Erinnern die vorhin angeführten Schlußtypen alle an die mittelalterliche Musik, so tritt diese Ähnlichkeit noch frappanter und überwältigender auch bei den Details der Stimmführung zutage: so drängt sich angesichts der gelegentlich orgelpunktartig liegenbleibenden dritten Stimme, über der die beiden anderen in Quarten- oder Quintenparallelen, beziehungsweise freien Gängen auf- und absteigen oder eine Stimme sich in rasch laufenden Passagen kleinerer Notenwerte ergeht, unwillkürlich die Erinnerung an die analogen Erscheinungen des *organum vagans* und der *diaphonia,* des *contrapunctus floridus* u. dgl. auf, sowie anderseits die oft ganze Strecken lang zwischen zwei Stimmen beibehaltenen reinen Quarten- oder Quintenparallelen an das Quintenorganum Hucbalds und seiner Nachfolger gemahnen. So treffen wir denn in diesen Gesängen Erscheinungsformen eines Entwicklungsstadiums noch lebenskräftig und blühend an, für die wir in der europäischen Musikgeschichte, um sie hier zu finden, um 6 bis 7 Jahrhunderte, ja noch weiter, bis auf Hucbald zurückgehen müssen: in die Zeit des *organum purum* und *vagans,* der *diaphonia,* des *discantus,* der *falsi bordoni,* des *contrapunctus floridus* usw.

Wenden wir uns nun von diesem harmonischen und melodischen Moment in den gurischen Gesängen deren rhythmischer Struktur zu, so fällt hier zunächst in die Augen das ganz eigentümliche und eigenartige Verhältnis des Zeit-

wertes der Einzelnote zur Gesamtarchitektonik, die Art seiner Verwendung als Konstruktionsmittel für den Aufbau der einzelnen Glieder wie auch die konsequente Durchführung und Ausnutzung der dadurch fundierten formalen Prinzipien, — ein Konstruktionsmodus, der ebenfalls wieder frappant an gewisse Perioden der mittelalterlichen Musik erinnert und, wenn man sich nach Analogien in der Musikgeschichte umsieht, solche nur in der Mensuralmusik findet. Hier wie dort nämlich ist von einer taktischen Gliederung im Sinne unserer Musik, von einer Symmetrie oder einem Parallelismus der Konstruktion keine Rede (wenigstens in den offenkundig älteren und ältesten gurischen Liedern), ebensowenig als man eine Betonung des guten Taktteiles in dem Sinne, wie dies in unserer Musik als Grundprinzip gilt, antrifft: vielmehr fließt der Strom des Melos glatt und einförmig, ohne Hebung oder Senkung, gleichmäßig und regelrecht dahin, etwa wie ein aufgezogenes Uhrwerk abläuft oder eine Spieldose ihre Touren abspinnt. Regulativ ist einzig und allein der mit mathematischer Genauigkeit streng festgehaltene und unveränderlich gewahrte Grundzeitwert der Einzelnote, der im einen Stück schneller, im andern langsamer genommen werden kann, aber jenes Maß, das einmal mit Intonation der ersten Note des Stückes gewählt worden war, unverändert und unverbrüchlich mathematisch genau beibehält, so daß man gleichsam mit der Uhr in der Hand den Wert jeder Note des Stückes bestimmen und demgemäß die Zeitdauer jeder Gruppe von Tönen, jeder Phrase oder jedes Gliedes nach der Zahl und dem Zeitwert der sie fundierenden Einzelnoten mathematisch genau berechnen, konstatieren und kontrollieren kann: von jener subjektiven Färbung, die in unserer Musik durch das je nach dem Erfordernisse des Ausdruckes eintretende Verlängern oder Verkürzen, schnellere oder langsamere Tempo, *accelerando, rallentando, tempo rubato* u. dgl. dem Melos eine so abwechslungsreiche, buntbewegte und belebte Physiognomie verleiht, kann in der gurischen Musik gar nicht oder wenigstens nur in verschwindendem Maße die Rede sein (gegen Schluß der Stücke findet sich bisweilen eine Verlängerung der Notenwerte, aber nicht im Sinne unseres *rallentando*, sondern auch wieder rein ma-

thematisch als Wechsel des Zeitwertes des rhythmischen Grundmaßes, also am ehesten der *prolatio* der Mensuralmusik wesensverwandt und vergleichbar, wie z. B., wenn die vorangegangene Bewegung des Rhythmus in die Bewegung umwechselt). Das Verhältnis der größeren Notenwerte zu den kleineren entspricht dann etwa dem unserer $^1/_2$-, $^1/_4$-, $^1/_8$-, $^1/_{16}$-Noten zueinander, d. h. jeder nächst kleinere Notenwert ist die Hälfte des nächstgrößeren, aber stets, wie gesagt, ohne das unserer Rhythmik immanente Moment der Betonung des guten Taktteils, sondern diese durch das ganze Stück hindurch fortwährend vollkommen unveränderlich und streng mathematisch geregelt gleichbleibenden Werte können nun ganz nach Belieben zu allen möglichen rationalen oder irrationalen Gruppen verbunden werden, also zu Gliedern von 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 11, 13, 15, 17, 19 u. dgl. Einheiten, ohne daß im leisesten der Versuch gemacht würde, die einen oder anderen Elemente dieser Glieder — etwa beispielsweise (wie es unserer Musikauffassung entspräche) der auf die ungeraden Zahlen fallenden Zeitteile — durch stärkere Betonung hervorzuheben. Will man also diese Notenfolgen in unserer Notation wiedergeben, so muß man daher, um diese durch die irrationale Gruppenbildung entstehenden Maße korrekt wiederzugeben und die eigentümliche Architektonik nicht durch Anpassung an unser rhythmisches Empfinden zu verwischen, zu fortwährendem Taktwechsel aller möglichen rationalen und irrationalen Zeitmaße seine Zuflucht nehmen (z. B. $^2/_4$-, $^3/_4$-, $^6/_8$-, $^5/_4$-, $^7/_4$-, $^9/_8$-, $^{11}/_8$-, $^{13}/_4$-, $^{15}/_8$-Takt u. dgl.) oder aber, noch besser: — und diesen Modus habe ich in den weitaus meisten und namentlich in allen jenen Fällen vorgezogen, wo nicht deutlich ein bestimmtes taktisches Zeitmaß als beabsichtigt zu erkennen war (namentlich das 5-, 7- und 11teilige Maß konnte ich in dieser Hinsicht häufig als durch längere Strecken hindurch deutlich als Konstruktionsprinzip mit Absicht verwendet beobachten — auch in den mingrelischen und imeretinischen Gesängen spielt das 5teilige Maß eine bevorzugte Rolle) — man verzichtet ganz auf jede Verwendung von Taktstrichen und begnügt sich damit, das Ende eines jeden Gliedes, das als solches beim Vortrage durch

den Sänger ohnehin deutlich durch das oben besprochene Abschnappen der Stimme gekennzeichnet wird, durch ein Komma über der Zeile oder durch ein in der Notenzeile angebrachtes, das Abschnappen der Stimme andeutendes Zeichen: \ ersichtlich zu machen (vd. Beilagen Nr. IX). Natürlich soll durch diese Ausführungen nicht behauptet werden, daß in der gurischen Musik nicht auch 2- und 3teilige Gliederung, wie sie unserer Musik eigen ist, vorkomme; im Gegenteil: in sehr vielen Gesängen sind ganze lange Strecken, ja bisweilen sogar das ganze Stück hindurch, auch diese Maße anzutreffen, aber sie haben dann nie, wie es im Geiste und Wesen unserer Musik liegt, den Charakter taktischer Gliederung und Betonung des guten Taktteiles, sondern den einfacher unterschieds- und akzentloser Zeitfolge, als Ordnungsmittel zeitlicher Reihenbildung. Übrigens kann man deutlich beobachten, daß die eben charakterisierten rhythmischen Prinzipien im selben Maße schärfer und markanter hervortreten, je älter die betreffenden Gesänge sind, während sie umgekehrt in den jüngeren gurischen Liedern immer mehr zurücktreten und einer der europäischen Musikauffassung entsprechenden oder doch nahestehenden Rhythmik Platz gemacht haben, so daß die neuesten gurischen Gesänge sich in ihrer rhythmischen Physiognomie von der der imeretinischen und mingrelischen Lieder in nichts Wesentlichem unterscheiden. Daß aber die eben geschilderten rhythmischen Typen in dem hier angedeuteten entwicklungsgeschichtlichen Sinne aufzufassen sind, wurde mir durch die Mitteilungen meines oben erwähnten gurischen Gewährsmannes bestätigt, der ausdrücklich betonte, daß die Gesänge, die er von seinem Vater und Onkel gelernt habe und diese wieder ihrerseits vom Großvater übernommen hätten — und diese Gesänge sind eben alle jene mit den oben beschriebenen rhythmischen Merkmalen —, von denen der jetzigen Generation bereits ganz in den Hintergrund gedrängt und vergessen seien: die Lieder, die die jetzige Generation singe, seien ganz andere, eben die, deren einige er selbst, andere einige andere Gurier mir vorgesungen hatten und die alle bereits den vorhin besprochenen moderneren rhythmischen Typus zeigen. Man muß also wohl in den erst-

erwähnten rhythmischen Typen Symptome archaischer Entwicklungsstufen der gurischen Musik erblicken.

Parallel mit dieser rhythmischen Entwicklung geht nun auch die tonale und melodische. Auch davon kann man noch in den gurischen Gesängen verschiedene Schichten oder Phasen — ganz analog denen der rhythmischen Entwicklung — bemerken. Während nämlich in den der neuen und neuesten Zeit angehörigen Liedern ein mit dem unsrigen vollkommen übereinstimmendes Tonsystem unverkennbar zutage tritt, kann man deutlich beobachten, daß, je weiter die Gesänge in die Vergangenheit zurückreichen, in ihnen die Verwendung enharmonischer Tonstufen immer mehr zuzunehmen scheint, so daß bei den als die ältesten überlieferten — die Tradition aller dieser Gesänge erfolgte, wie mich mein mehrmals zitierter Gewährsmann versicherte, nur mündlich: vom Vater auf den Sohn, vom Lehrer auf den Schüler (schriftliche Aufzeichnung der Töne, überhaupt Notenschrift für die Fixierung der einheimischen Gesänge, ist im Kaukasus unbekannt) — auf den ersten Anblick fast kein einziger Ton unserem Tonsystem zu entsprechen scheint. Aber dieser erste Eindruck klärt sich bald bei öfterem Anhören und eingehenderer Beobachtung. Es stellt sich dann nämlich heraus — wenigstens habe ich dies bei allen gurischen Sängern, die scheinbar enharmonische Tonstufen benutzten, konstatieren können —, daß dieser Anwendung der Enharmonik durchaus kein System zugrundeliegt (etwa wie dies, nach den Zeugnissen der altgriechischen sowie der arabischen, persischen usw. Musikschriftsteller zu schließen, von deren Musik angenommen werden muß): ein und derselbe Sänger, der jetzt eine Passage in durchaus enharmonischen Tonstufen bringt, wird im nächsten Moment — aufgefordert, sie zu wiederholen — dieselbe Stelle ganz oder teilweise mit in unserem Tonsystem vorkommenden Tönen wiedergeben, um bei abermaliger Wiederholung wieder andere tonale Nuancen anzubringen usw. Eine Stelle, die z. B. das erstemal etwa so lautete: [Notenbeispiel], wird bei folgenden Wiederholungen unter anderen melodischen und tonalen Varianten auch plötzlich in der vollkommen rein und ein-

deutig intonierten Fassung auftauchen: [musical notation], um bei der nächsten Wiederholung etwa in der Form wiederzukehren: [musical notation] u. dgl., und ebenso werden umgekehrt Phrasen und Stellen, die zuerst rein diatonisch gesungen worden waren, bei folgenden Wiederholungen auf einmal in chromatischer oder enharmonischer Fassung auftauchen können. Macht man die Sänger auf die Abweichungen aufmerksam, so gewahren sie sie entweder gar nicht oder fertigen mit der Antwort ab: ‚Das ist alles eins. Man kann so und kann so singen.' Alle diese Beobachtungen haben daher in mir die Überzeugung festwurzeln lassen, daß man in diesem Auftreten scheinbar enharmonischer Tonstufen nur das Symptom einer entwicklungsgeschichtlichen Durchgangsphase zu erblicken haben dürfte, einer Phase nämlich, wo einerseits noch nicht jene haarscharfe, präzise Formulierung und genaue Umgrenzung des vorgestellten Begriffs- oder Gefühlsinhalts und seines formalen Ausdruckes erreicht ist, wie dies bei uns zum Wesen aller künstlerischen und aller höheren Mitteilung überhaupt gehört, und wo anderseits, auch wenn die Vorstellung desselben (also z. B. des bestimmten Tones, der bestimmten melodischen Phrase) vollkommen klar und scharf umrissen ist, dennoch die Phonationsorgane noch nicht genug geübt und trainiert sind, um den angestrebten Ton sofort rein und mit vollster Sicherheit, sozusagen auf den ersten Griff oder mit einem Sprung, zu nehmen, sondern ihn nur annäherungsweise, aufs bloße Ungefähr hin, gleichsam sich zu ihm hintappend und an den enharmonischen Zwischenstufen zu ihm vorwärtstastend, erreichen (man erinnere sich an das oben, anläßlich der Besprechung des Variations- und Improvisationsmoments, Ausgeführte). Die onto- wie phylogenetische Entwicklung des Tastsinnes bietet hiezu eine auffallende Analogie. Sowie dem Stadium des erwachsenen normalen Menschen, der, wenn er die Hand ausstreckt, um mit sicherem Griffe einen Gegenstand zu ergreifen, zu berühren oder zu betasten, vorher auf Grund einer lebenslangen Erfahrung

die Distanz abschätzte und auf einen Blick hin richtig beurteilte, eine lange Reihe von Stadien ungeschickter Versuche, mißratener Griffe, Hintappens ins Blaue hinein, fehlerhafter Distanzschätzungen u. dgl. vorausging bis zurück zu jenem ersten Stadium, wo der Säugling nach dem Monde greift, weil er noch nicht distanzmäßig abschätzen gelernt hat, —genau so gehen auch in der Musik dem Stadium des Kulturmenschen, dessen Kehle und Stimmorgane durch Jahrhunderte, ja Jahrtausende vorangegangener Übung der früheren Generationen geschult und trainiert sind, einen angestrebten Ton frei, sicher und mühelos im Sprunge zu erreichen, Stadien zahlloser Übungen und Versuche der früheren Geschlechter voran, in denen die Stimme — wie ein Turner sich trainiert, um ein turnerisches Kunststück zu erlernen — sich vergeblich abmühte, vorgestellte und angestrebte Tonstufen in einem Sprunge zu erreichen, vielmehr sich an den dazwischen liegenden Tonstufen als Stütze zu der angestrebten Stufe mühsam emporräkelte und vorwärtstastete. Ein Ausdruck dieses Entwicklungsstadiums des musikalischen Ausdrucksvermögens nun scheint mir also die Enharmonik zu sein, und in diesem Sinne glaube ich auch die in der Musik der Gurier wie der übrigen kaukasischen Stämme ebenso wie bei den Tataren und den indogermanischen Osseten auftretenden scheinbaren Symptome von Enharmonik deuten zu dürfen. In vollster Übereinstimmung gerade mit dieser Deutung stünde da nun auch das Vorkommen eines weiteren Symptom's derselben eben charakterisierten primitiven oder archaischen Entwicklungsphase: nämlich der schluchzer- und geheulartigen primitiven Portamentomanier in jenem speziell für die gurischen Gesänge so überaus charakteristischen, schon vorhin mehrmals erwähnten halblauten Abschnappen der Stimme am Ende der einzelnen Abschnitte, also ganz analog dem Auftreten des großen geheul- oder geschluchzartigen Portamentos an den gleichen Stellen und am Generalschlusse in den Gesängen der Primitiven (wie übrigens auch mancher Gesänge orientalischer Kulturvölker, wie z. B. der Araber u. dgl.).

Das eben von der Enharmonik Ausgeführte gilt — wie gesagt — in gleicher Weise wie von den kaukasischen Ge-

sängen auch von denen der Tataren, speziell der Krimtataren: auch hier finden wir dieselbe Unsicherheit und dasselbe Schwanken in der Wiedergabe der Tonhöhen, den fortwährenden Wechsel zwischen diatonischen, chromatischen und enharmonischen Tonstufen für eine und dieselbe Note bei mehrmaligen Wiederholungen desselben Gesanges, auch hier begegnet uns ein fortwährendes Variieren der Motive, der Rhythmen und der einzelnen Töne. In architektonischer Hinsicht ist das herrschende Prinzip das des Makâms, d. h. die Dichtung (und im Anschlusse daran auch die Melodie) ist in verschiedenen Strophen gebaut, die alle nach der Weise der ersten Strophe gesungen werden. Diese über die Worte der ersten Strophe erfundene Melodie, deren Rhythmus, vollkommen frei und ataktisch, sich einzig und allein nur aus der Rezitation des Textes ergibt, wird nun bei allen folgenden Strophen soweit modifiziert, als die Textworte der neuen Strophe es eben erfordern: sind in den folgenden Strophen mehr Worte als in der ersten, so werden Töne wiederholt oder kleine, unbedeutende Phrasen neu eingeschoben, sind weniger Worte, so werden mehrere Töne der ersten Strophe als Melismen über einer Silbe des neuen Textes gesungen oder Tonwiederholungen der ersten Strophe in einen einzigen Ton zusammengezogen, die Notenwerte der einzelnen Töne bald verkürzt, bald verlängert, immer aber bleibt das melodische Dessin doch im großen ganzen dasselbe, so daß die einzelnen Linien der Melodie in jeder folgenden Strophe immer deutlich wiederzuerkennen sind; auch die melodischen Verzierungen, Melismen, Passagen u. dgl. erscheinen in den späteren Strophen meist an der gleichen Stelle und in der gleichen Form wie in der ersten. Zudem sorgt auch eine deutlich zu beobachtende Ökonomie in der Architektonik der einzelnen Textstrophen dafür, daß der Unterschied zwischen der Anzahl der einzelnen Worte und Wortgruppen der verschiedenen Strophen nie so weitgeht, daß dadurch der Rahmen der einmal für die erste Strophe gefundenen melodischen und rhythmischen Fassung gesprengt würde. Was diesen krimtatarischen Gesängen eine besonders charakteristische Physiognomie verleiht, ist der überaus reiche Melismenschwall, der alle diese Gesänge durchsetzt und über-

wuchert; auch diese Melismen zeigen, entsprechend dem Konstruktionsprinzip des Makâms, vollste Korrespondenz: dasselbe Melisma, das an einer bestimmten Stelle des ersten Makâms, der ersten Strophe, auftritt, dasselbe Melisma kehrt an der gleichen Stelle auch in allen folgenden Strophen wieder, doch kann es selbstverständlich in der Weise modifiziert werden (und dies ist sogar in der Tat das Gewöhnliche!), daß, während es beispielsweise in der ersten Strophe über einer einzigen Silbe stand, es in den folgenden Strophen je nach dem Bedürfnis des Textes syllabisch aufgelöst, auf zwei oder mehrere Textsilben verteilt wird usw. Charakteristisch sind für die krimtatarischen Gesänge weiters die sowohl am Ende jeder einzelnen Strophe wie auch am Ende der einzelnen Glieder jeder Strophe auftretenden und abschließenden, ungemein lang ausgehaltenen Töne, eine Erscheinung, die an die jeden Vers abschließenden langen Fermaten der protestantischen Choräle erinnert. In tonaler Hinsicht endlich gilt alles, was vorhin von der Gleichgültigkeit der Kaukasusvölker gegen die Tonhöhe der einzelnen Note ausgeführt wurde, in unverändertem Wortlaut auch von den Krimtataren: auch hier wird ein und derselbe Sänger an einer und derselben Stelle, wo er z. B. zuerst [Notenbeispiel] sang, bei folgenden Wiederholungen [Notenbeispiel] + ¼ − ¼ u. dgl., eventuell sogar noch höhere oder tiefere Töne bringen, ohne daß für sein Gefühl die Physiognomie der Melodie dadurch verändert würde, und analog bei ganzen Phrasen und Gliedern. Dieselben pseudoenharmonischen Symptome, die wir oben bei den Kaukasiern konstatierten, fehlen auch hier nicht (wie übrigens ebenso auch bei den indogermanischen Osseten). Bezüglich des den krimtatarischen Gesängen zugrundeliegenden Tonsystems ist hervorzuheben, daß darin der übermäßige Sekundenschritt (also z. B. [Notenbeispiel]), der bekanntlich auch sonst in der Musik der Orientalen, z. B. der Araber, Perser, Türken usw., eine große Rolle spielt, eben-

falls häufig anzutreffen ist. Auf die gelegentlich zutagetretenden Spuren der arabischen Tonarten kann hier, als im Rahmen einer vorläufigen, summarischen Mitteilung, mangels an Raum und Zeit noch nicht näher eingegangen werden: dies sowie alle Details überhaupt muß meinen seinerzeitigen ausführlichen Publikationen vorbehalten bleiben.

Auffallend ist die tiefe Kluft, die unter den Tataren zwischen den krimtatarischen Gesängen einer- und den kasan-, sibirisch-tatarischen und mischerischen Gesängen anderseits klafft, und zwar sowohl in rhythmisch-architektonischer als auch in tonaler und melodischer Hinsicht. Während nämlich — wie eben erörtert — die krimtatarischen Gesänge in rhythmischer Hinsicht vollkommen frei sind, ihre Konstruktion rein nur durch die sprachliche Architektonik, die Struktur der Satzglieder und Sätze des ihnen zugrundeliegenden Textes diktiert ist (vd. Beilagen Nr. I), steht diesem Tatbestande in den Gesängen der andern eben erwähnten Gruppe der turktatarischen Völker eine ungemein straffe, streng taktische, sehr häufig vollkommen symmetrische und Parallelgliederung in rationalen, 2- und 4taktigen Maßen gegenüber: Perioden von 4 und 8 Takten, wie sie auch für die Struktur unserer europäischen Volkslieder charakteristisch sind, und auch mit derselben Betonung des guten Taktteils. Und ein analoger schroffer Gegensatz tritt auch in tonaler und melodischer Hinsicht zutage: der tonalen Unbestimmtheit der krimtatarischen Gesänge steht hier die bereits oben erwähnte Kristallisation der Tonstufen in der anhemitonisch-pentatonischen Skala gegenüber, ebenso wie den weitschweifigen Koloraturen und endlosen Gurgeleien der krimtatarischen Melismatik hier ein nahezu streng syllabisches, höchstens zu Ligaturen von zwei oder drei Tönen über einer Silbe sich versteigendes Kompositionsprinzip gegenübersteht (vd. Beilagen Nr. II—IV). Den Übergang von der ersten zur zweiten Gruppe bilden die Gesänge der Baschkiren, die in tonaler Hinsicht mit den kasan- und sibirisch-tatarischen Gesängen die anhemitonisch-pentatonische Skala gemeinsam haben, während sie anderseits in rhythmischer Hinsicht die durch die Spracharchitektonik des Textes dargebotene Struktur der krimtatarischen Ge-

sänge aufweisen, allerdings aber bedeutend gebundener durch eine gelegentlich sehr deutlich hindurchschimmernde achtgliedrige Periodik, die zwar noch nicht so streng taktisch in unserem Sinne ist wie z. B. in den Gesängen der Kasan- und sibirischen Tataren, aber doch immerhin schon klar genug das Zugrundeliegen einer nach musikalisch-rhythmischen (nicht sprachlich-architektonischen) Gesetzen sich aufbauenden Gliederung erkennen läßt; am besten läßt sich dieser Modus dadurch veranschaulichen, daß man eine in achttaktiger Periodik gebaute Gesangsmelodie nicht streng rhythmisch und taktisch wiedergibt, sondern ganz frei rezitierend im *tempo rubato,* jedes absolute Gleichmaß streng vermeidend. Hinsichtlich der Intonation, der Gleichgültigkeit gegen feste Tonhöhen, des Variations- und Improvisationsmoments u. dgl. gilt von den baschkirischen Gesängen genau dasselbe wie von den Gesängen der Krimtataren (vd. Beilagen Nr. VI). Was endlich die Gesänge der Turkmenen, Nogai- und tscherkessischen Tataren anbelangt, so wurde schon oben darauf hingewiesen, daß diese mit ihrem eigentümlich kantillierenden, streng syllabischen, stets dieselbe Phrase von einigen ganz wenigen musikalisch fast tonlosen, d. h. fast gänzlich jedes musikalischen Charakters, jeder bestimmt ausgeprägten musikalischen Tonhöhe entbehrenden Klangstufen wiederholenden Rezitationsprinzip eine entwicklungsgeschichtlich sehr interessante Übergangsphase zu den tiefsten Stufen der kaukasischen (pschawischen, thuschischen u. dgl.) Gesänge verkörpern.

Betreffs der ossetischen Gesänge sei schließlich nur in Kürze erwähnt, daß diese stets mehr- (zwei- oder drei-) stimmigen Gesänge, die wieder einen ganz eigenen, von dem aller bisher geschilderten Rassenstile vollkommen abweichenden Typus repräsentieren, entwicklungsgeschichtlich auf einer Stufe stehen, die etwa zwischen der der pschawischen, thuschischen und kachetischen Gesänge einer- und der swanetischen Gesänge anderseits einzureihen wäre: eine Stimme — gewöhnlich die tiefste — setzt mit einem ganz kurzen, armseligen, sehr roh, förmlich gröhlend und johlend hervorgestoßenen Motive von einigen wenigen Tönen (5 oder

6 Silben oder Worten) ein, dann treten die beiden anderen Stimmen in der Weise hinzu, daß die obere Stimme ein dem Motive der ersteinsetzenden rhythmisch (in der Gruppierung der Töne) und häufig auch melodisch korrespondierendes kontrapunktartiges Motiv bringt, indes die andere Stimme eine in Quinten-, Quarten-, Sekunden- (!) oder Oktavenparallelen sich bewegende Begleitung dazu abgibt und die Anfangsstimme entweder orgelpunktartig liegen bleibt oder selbst die Quinten-, Quarten-, Oktavenparallelbewegung mitmacht (in welchem Falle dann die Mittelstimme bald liegen bleibt, bald durch vereinzelte Terzenparallelen zur Ober- oder Unterstimme den Akkord füllt oder aber die eine oder andere Stimme verdoppelt, gelegentlich auch pausiert). Als Textunterlage dienen allen Stimmen die 5, 6 Worte der Intonation der ersten Stimme, durch eingeschaltete Interjektionen und Vokalisationssilben erweitert und beliebig oft, je nach Bedürfnis der musikalischen Konstruktion (der Motive, beziehungsweise rhythmischen Gruppen) wiederholt. Am Schlusse vereinigen sich alle Stimmen im Unisono oder — seltener — sie schließen in Quinten oder Oktaven oder — vereinzelt — auch in Sekunden, eventuell auch der einen oder anderen der eben erwähnten Harmonien über der orgelpunktartig liegenden tiefsten Stimme, also z. B. . Solche aus einigen ganz wenigen, ärmlichen Motiven oder Phrasen sich zusammensetzende ‚Strophen' werden dann mit stets anderen Worten fortwährend variiert und mit neuen Zusätzen an eingeschalteten Interjektionen, Vokalisationssilben, gelegentlichen (aber sehr seltenen) kleinen melismatischen Schnörkeln ausstaffiert, fortwährend endlos wiederholt, so daß auf diese Weise oft sehr lange ‚Gesänge' entstehen. Wesentlich für alle diese Stimmübungen ist dabei das gänzlich Freie, Ungebundene, im Moment Improvisierte: nur das Anfangsmotiv steht — wenigstens häufig, im großen ganzen — fest; alles andere bleibt der Improvisation der Sänger überlassen: Rhythmik, Motiverfindung, Tonhöhe usw. So kommt es denn, daß solche Sänger, nachdem sie eines ihrer ‚Lieder' vorgetragen haben, gänzlich außerstande sind, es im näch-

sten Momente — zur Wiederholung aufgefordert — wieder so zu singen, wie sie es im Augenblicke vorher gebracht hatten: weder Text noch Tonhöhe, noch Rhythmus noch melodische Phrasen sind bei der Wiederholung dieselben wie vorher, da die Sänger in jedem Momente nur dem augenblicklichen Einfalle folgen und daher in der nächsten Minute sich nicht mehr erinnern, was sie in der vorigen gesungen und gesprochen haben.

Im engsten Zusammenhange mit diesem Improvisationscharakter aller dieser (wie ähnlich auch der krimtatarischen und mancher oben erwähnten kaukasischen) Gesänge steht denn auch ein Moment, das sich dem die Gesänge dieser Völker nach dem Gehöre aufzeichnenden Forscher beim Verhören der Sänger äußerst störend und erschwerend bemerkbar macht: da nämlich diese Sänger (gleichviel ob Tataren oder Kaukasier oder Osseten) gewohnt sind, das Detail, ja sogar auch viel von dem motivischen und Phrasenmaterial ihrer Gesänge während des Vortrages zu improvisieren, diese Details also gar nichts Feststehendes und Fertiges sind, sondern die Sänger für die Gestaltung derselben immer von der Eingebung des Moments abhängig sind und diese ihnen nur im Zusammenhange des ununterbrochenen, *in continuo* laufenden Vortrages zufließt, so folgt daraus, daß die Sänger, wenn sie — wie dies beim Nachschreiben nach dem Gehör, wo die schreibende Hand begreiflicherweise nicht so schnell zu folgen vermag, als der Vortragende spricht oder singt — vom verhörenden Forscher unterbrochen und zur Wiederholung aufgefordert werden, häufig den Faden verlieren und stocken, bisweilen sich überhaupt nicht mehr zurechtfinden. Psychologisch ist dabei auffällig, daß — wie ich an Sängern aller möglichen oben angeführten Stämme (ohne Unterschied, ob Tataren, Kaukasier oder Osseten) zu beobachten überaus oft Gelegenheit hatte — die Sänger dann, ohne es gewahr zu werden oder zu wollen, darein verfallen, förmlich mechanisch eine und dieselbe Phrase, diejenige, die sie zuletzt unmittelbar vor oder eben bei der Unterbrechung gebracht hatten, endlos zu wiederholen, aber mit den (ebenfalls improvisiert) unterlegten Worten des neuen. Für den Verhörenden gibt es dann kein anderes Mittel, als das Stück ganz ab-

zubrechen, den Sänger ein anderes, neues Lied intonieren zu lassen und erst dann viel später gelegentlich auf das erste Stück zurückzukommen, wo dann gewöhnlich beim Sänger wieder die Erinnerung sich einzustellen pflegt. Übrigens ist diese eben geschilderte Erscheinung für das Verständnis der tiefststehenden Typen der kaukasischen wie auch mancher tatarischen (baschkirischen u. dgl.) Gesänge überaus wichtig, denn sie bietet den Schlüssel zur Psychologie der Entstehung der in diesen zu beobachtenden Form: der merkwürdigen Tatsache, daß diese Gesänge — so z. B. die der Pschawen, Thuschen, Kachetier, zum Teil auch der Swanen — aus einer einzigen, in trostlosester Monotonie bis zum Überdruß dutzende, ja (bei sehr langen Gesängen) hunderte Male unverändert wiederholten Phrase von ganz wenigen Tönen oder dem Höhenniveau musikalischer Töne angenäherten Klangstufen bestehen (vd. Beilagen Nr. XII, XIII). So rückt die vorhin besprochene Beobachtung die Genese und Entwicklung eines der wichtigsten und grundlegendsten musikalisch-formalen Konstruktionsprinzipien — wenn nicht überhaupt d a s wichtigste, das Grundprinzip aller musikalischen Architektonik und Form —: das Moment der Wiederholung und Nachahmung in eine neue und recht charakteristische Beleuchtung.

Das vorhin erörterte Moment der Einschaltung von Interjektionen, Vokalisationssilben, Schaltworten und -silben u. dgl. führt uns auf die Besprechung noch eines wenigstens kurz zu berührenden Momentes: der Vortragsweise. Hier ist zunächst zu erwähnen, daß die Texte n i e m a l s — und zwar bei allen hier in Rede stehenden Völkern, Stämmen und Rassen, ohne Unterschied, ob Tataren, Kaukasier oder Osseten — so g e s u n g e n werden, wie sie als Dichtung notiert oder beispielsweise von demselben Sänger r e z i t i e r t, beziehungsweise dem Aufnehmenden in die Feder d i k t i e r t werden: vielmehr werden im Gesang aus künstlerischen Zwecken, um der Schönheit des Vortrags willen, zahlreiche Silben, Vokale, Interjektionen u. dgl. eingeschaltet, Endvokale verändert, Silben, ja oft ganze Worte und Satzteile weggelassen, lange Vokalisen hinzugesetzt u. dgl., ganz abgesehen davon, daß die Aussprache der Vokale

oft eine ganz andere wird (*a* zu *o*, *o* zu *u*, *a* in den grusinischen Gesängen manchmal zu *e*, z. B. mrevaljo šajmiero statt mraval šamier u. dgl.). So wird z. B. bei den Tataren auslautendes *a* stets zu *aj* (wobei das *j* oder *i* in die nächste Silbe hinübergezogen wird), bei den grusinischen Stämmen — z. B. den Guriern, Swanen, Kachetiern usw. — werden Silben, wie nanina, o deli o dela, nada, ho, he, oj, beziehungsweise oj serada warada, švorada u. dgl. eingeschaltet, Silben durch Einschaltung oder Umänderung von Vokalen in die Länge gezogen und so zur Grundlage oft sehr langer Vokalisen umgeschaffen, wie z. B. mre—e—val—j—o ša—a—j—mi—ero statt mraval šamier usw. In den Gesängen der Tataren, speziell der Krimtataren, wo Melismen von oft unglaublicher Ausdehnung eine große Rolle spielen, tritt als besondere Eigentümlichkeit noch die Anbringung von Melismen über Konsonanten (also gänzlich abweichend von unserer Musikauffassung, nach der einzig und allein nur Vokale zu Trägern der Melismatik geeignet sind!), und zwar mit besonderer Vorliebe über *l*, *r*, *m*, *n*, hinzu. Dieses letztere Moment ist deshalb für den vergleichend-musikwissenschaftlichen Forscher von besonderer Wichtigkeit, da es ein frappantes Analogon zu einer ganz ähnlichen Erscheinung im gregorianischen Choral bietet: zum Auftreten der Liqueszenz, d. i. der Anwendung einer speziellen Klasse von Verzierungsformeln, die ausschließlich nur über den Liquidaekonsonanten einzutreten und bekanntlich durch besondere Neumentypen bezeichnet zu werden pflegten. Der eigentümliche von den antiken Schriftstellern, Metrikern, Kirchenvätern usw. bezeugte Charakter der Aussprache der *liquidae* als *semivocales*, d. h. mit der Beimischung einer vokalischen Klangfarbe (epenthetischer Vokale!), z. B. *con(i)sol, deprecabun(i)tur, uber(i)tas* usw., erfährt so eine recht interessante Illustration und Bestätigung durch aus dem fernen Osten, nahezu zwei Jahrtausende später und von gänzlich anderen, fremden und fernstehenden Rassen herrührendes Tatsachenmaterial, ein Beweis dafür, daß für die Aussprache dieser Laute im Sinne der griechisch-römischen Überlieferung nicht zeitliche Umstände und spezielle eigentümliche Anlagen der gräkoitalischen Rasse, sondern all-

gemein-menschliche, phonetisch-physiologische Momente zur Erklärung heranzuziehen sind.

Was an den Gesangsvorträgen aller in dieser vorläufigen Mitteilung besprochenen Völker und Stämme von vorneherein besonders frappiert, ist die ganz eigentümliche Art der Phonation, in der sie ihre Gesänge vortragen. Sie machen nämlich beim Gesange nicht von ihrer natürlichen Stimme, der Bruststimme, Gebrauch, sondern fast alle — mit ganz verschwindend wenigen Ausnahmen (unter den von mir verhörten Gefangenen war es eigentlich nur ein einziger Imeretiner, der mit seiner Bruststimme, einem sehr klangvollen, metallischen Bariton, sang, ein Mingrelier, zwei Krimtataren und ein Ossete machten gelegentlich von ihrer Bruststimme Gebrauch, wechselten aber ebenso häufig nach dem Falsette über) — intonieren mit der höchsten Fistelstimme, oft so hoch, daß sie im Verlaufe des Gesanges bei Steigungen der Melodie nicht weiter in die Höhe hinauf können und gezwungen sind, abzubrechen und von neuem, diesmal in einer etwas tieferen Fistellage, zu beginnen. Wie sonderbar es den europäischen Beobachter berührt, wenn solche baumstarke, kräftige und hochgewachsene Mannesgestalten, die allem äußeren Anscheine nach den Typus vollster Männlichkeit repräsentieren, bei der Aufforderung, ein Lied vorzutragen, plötzlich mit einer hohen, dünnen, flötenähnlichen Kinderstimme zu singen beginnen, braucht nicht weiter ausgeführt zu werden. Auf die Frage, warum sie so sängen und nicht von der Bruststimme Gebrauch machten, erhielt ich in allen Fällen — unter Verwunderung über meine Frage — übereinstimmend die Antwort: ‚Das gehört ja eben zum Singen. So singt man allgemein in unserer Heimat.‘ Deutet also schon diese Antwort auf eine bei allen diesen Völkern bestehende, offenbar aus der Urzeit herrührende Tradition und Gepflogenheit hin, so gewinnt dieser Umstand um so mehr an Interesse, wenn man — wie ich Gelegenheit hatte, dies fortwährend an gurischen, mingrelischen und imeretinischen Sängern zu konstatieren — beobachtet, daß bei allen als alt oder uralt bezeichneten und auch wirklich offenkundig die oben erwähnten Symptome archaischer Entwicklungsstadien aufweisenden Gesängen diese Vortragsweise als un-

entbehrliches Ingrediens alles Gesanges und mit zu dem Wesen des Begriffes ‚Singen' gehörig streng gewahrt wird (in einem Falle — bei einem Kachetier — erfolgte die Antwort auf meine Frage nach dem Grunde der Anwendung der Fisteltöne in der drastischen Form: ‚Mit der gewöhnlichen Stimme, so kann jeder Hund bellen!'), wogegen die der jüngsten Zeit angehörigen Gesänge auch mit der Bruststimme gesungen werden können. Man wird diese Erscheinung offenbar so deuten dürfen, daß die einer Generation, welche bereits mit den Europäern in häufigere Berührung und engeren Verkehr getreten ist und deren Vortragsweise kennen gelernt hat, angehörigen Gesänge — so wie sie tonal, rhythmisch und formal bereits eine Beeinflussung durch die europäische Musik erfahren haben, oft direkt unter dem Einflusse des Vorbildes der europäischen Musik entstanden sind (die oben besprochenen imeretinischen, mingrelischen und gurischen Gesänge sind dafür sprechende Beispiele —: als ‚russulad', d. h. nach russischer, also europäischer Art, komponiert bezeichnete sie mein oben zitierter gurischer Gewährsmann) — so auch hinsichtlich ihrer Vortragsweise bereits den Stempel europäischen Einflusses aufweisen, wogegen bei den älteren und ältesten Gesängen, die einer Zeit engerer Abgeschlossenheit angehörten, diese Einwirkung noch nicht statthatte und dementsprechend die originale, autochthone Vortragsweise durch die Tradition streng bewahrt und beibehalten worden ist. Und was hier soeben von einzelnen Generationen ausgesprochen worden ist, gilt wohl ebenso auch von ganzen Stämmen und Völkern: gerade die Imeretiner, Gurier und Mingrelier, also die im Westen des Kaukasus, an der Meeresküste oder in deren Nähe sitzenden kaukasischen Stämme, die also den Europäern am nächsten wohnen und so in erster Linie Gelegenheit haben, mit ihnen in Handel und Verkehr zu treten, gerade sie also sind es bezeichnenderweise, an deren Stammesangehörigen ich, wie gesagt, wenigstens in einzelnen Fällen die vorhin vermerkte Beobachtung machen konnte. Entwicklungsgeschichtlich betrachtet, rückt nun die in Rede stehende Tatsache der Phonation mit der Fistelstimme in eine um so interessantere Beleuchtung, wenn man sich erinnert, daß auch in Entwick-

lungsstadien vor- oder untermenschlicher Kunstübung, nämlich bei den Tieren, z. B. im Vogelgesange, die Verwendung des Falsetts oder der Fistelstimme (‚Flötentöne', ‚Überschlag') das ausschließliche, charakteristische und wesentliche Merkmal der der menschlichen Kunstübung, dem menschlichen Gesange, entsprechenden tierischen musikalischen Kunstübung, des Gesanges bei der sexuellen Bewerbung — eines von den sonstigen Typen der lautlichen Äußerungen des Tieres in allen übrigen Lebenslagen gänzlich verschiedenen Mitteilungsstiles — bildet (man erinnere sich beispielsweise an den ‚Überschlag', die ‚Flötentöne' des Schwarzplättchens u. dgl.). Vergleicht man weiters die analoge Rolle, die der Falsettstimme auch bei den Primitiven zukommt, so ist es vielleicht nicht zu sehr bei den Haaren herbeigezogen, wenn man eventuell in dieser nach der Auffassung der Kaukasier, Tataren, Osseten usw. vom Wesen des Gesanges untrennbaren ausschließlichen Verwendung der Falsettstimme ein atavistisches Rudiment aus einem Stadium der Urzeit erblicken möchte, in dem der Urmensch noch nach Art des Tieres zu seinen ursprünglich aus sexuellen Bewerbungsmotiven hervorgegangenen Tänzen, Kampfspielen u. dgl. auch die tierischen Ausdrucksmittel: den ‚Überschlag' der Stimme, die Falsettöne, verwendete. Daß weiters mit dieser eben geschilderten Phonationsweise der Kaukasier, Tataren und Osseten stets unzertrennlich eine oft direkt an den Ton der Oboen, Schalmeien u. dgl. erinnernde, näselnde, schnarrende oder plärrende (so bei den Guriern, beziehungsweise den Kasantataren, respektive Osseten) Vortragsweise Hand in Hand geht, wird nach dem eben Entwickelten um so weniger überraschen, wenn man sich erinnert, daß eben diese näselnde Vortragsmanier ein uraltes Erbstück aller orientalischen Gesangs- und Vortragskunst überhaupt ist, daß sie uns ebenso bei den Primitiven wie auch bei den orientalischen Kultur- und Halbkulturvölkern des Altertums wie der Gegenwart begegnet, daß sie in der Musik der Byzantiner als ‚Endophonon' eine große Rolle spielte und in der griechisch-orientalischen Kirche noch heute spielt, sowie sie auch heute noch im Orient, auf dem Balkan (z. B. bei den Griechen, Südslawen), in Italien,

unserem Küstenlande, unseren Inseln beim Vortrage der Volkslieder (z. B. durch Gondolieri, Facchini, pescatori, campagnuoli u. dgl.) auf Schritt und Tritt anzutreffen ist.

Die vorstehenden Ausführungen, so summarisch und skizzenhaft sie auch gehalten sind, dürften doch immerhin genügen, wenigstens in den gröbsten und flüchtigsten Umrissen eine allgemeine Übersicht über die wichtigsten Gesichtspunkte, die für die Beurteilung der Ergebnisse meiner Mission in Betracht kommen, und über die Hauptprobleme, welche durch mein erbeutetes Material eine nähere Beleuchtung erfahren, zu gewähren. Mit den anfangs zu dieser Mitteilung verzeichneten Punkten meines bei Antritt der Mission aufgestellten Arbeitsprogramms verglichen, ergibt sich dann:

Punkt 1 kann im großen ganzen insoferne als erledigt betrachtet werden, als in den übrigen Lagern nur ganz vereinzelt oder in geringer Anzahl (10, 15) Angehörige kaukasischer Stämme verweilen, die Wahrscheinlichkeit somit, daß diese noch irgendwelche Aufschlüsse bieten könnten, die geeignet wären, dem in dem von mir besuchten Lager aus der Beobachtung eines Materials von über 1000 Kaukasiern gewonnenen Bilde etwas Neues hinzuzufügen, wohl zwar theoretisch vorhanden, praktisch aber nicht sehr groß ist. In Betracht kommen könnte hier nur der Fall, daß unter den in den anderen Lagern vereinzelt vorkommenden Angehörigen kaukasischer Stämme, die in dem von mir besuchten Lager nicht vertreten waren, d. i. also Lesghier (Küriner, Dargua, Laken, Avaren, Andi, Dido), Tscherkessen (Adighè, Kabardiner), Ingiloier, Lazen, Chevsuren, Abchasen und Tschetschenen, der eine oder andere Sänger vorhanden wäre, wobei aber von vorneherein zu berücksichtigen ist, daß für die Tscherkessen in Rußland keine Verpflichtung zum Militärdienst besteht, daher, falls solche sich überhaupt in der russischen Armee befinden, es Freiwillige sind, also in solcher Minderzahl, daß damit von vorneherein die Wahrscheinlichkeit, eine für wissenschaftliche Beobachtungen entsprechend große Anzahl solcher Gefangener in österreichischen Kriegsgefangenenlagern anzutreffen, auf ein sehr bedauerliches Minimum herabgemindert wird.

Von Punkt 2 gilt ungefähr das Gleiche, insoferne in dem von mir besuchten Lager die größte Anzahl und auch die reichste Auswahl der verschiedenen Tatarenstämme vorhanden ist. Eine Ergänzung meines Materials wäre hauptsächlich nur nach der Seite wünschenswert, daß auch Gesänge der Tipteren zum Vergleiche herangezogen werden könnten (wozu in dem von mir besuchten Lager keine Gelegenheit war, da unter den daselbst vorhandenen 26 Tipteren sich leider kein einziger Sänger befand), weiters solche der Jakuten, Nogai-, sibirischen Tataren und Turkmenen (in größerer Anzahl!: in dem von mir besuchten Lager war leider nur je ein des Singens Mächtiger!), der Buruten, Usbeken, Kiptschaken, Karakalpaken, Karatschaier, Bergkabardiner, Kumüken, Tarantschi und Dunganen. Ob aber von allen diesen Stämmen auch nur ein oder zwei Individuen, geschweige gerade Sänger, in Österreich in einem k. u. k. Kriegsgefangenenlager vorhanden sein mögen, ist mehr als fraglich; in dem eingangs dieses Berichtes erwähnten Nationalitätenverzeichnis der russischen Kriegsgefangenen in österreichischen Gefangenenlagern wenigstens ist auch nicht einer der Stammesangehörigen der neun letzterwähnten Tatarenstämme angeführt.

Der dritte und letzte Punkt endlich: die finnisch-ugrischen Stämme betreffend, mußte unerledigt bleiben, da — mit Ausnahme eines einzigen Wotjaken — in dem von mir besuchten Lager keinerlei Vertreter dieser Stämme vorhanden waren, solche vielmehr in anderen Kriegsgefangenenlagern (so in Niederösterreich, Böhmen, vor allem aber in Ungarn) untergebracht sind. Hier also stände für weitere Forschungen noch ein großer Spielraum frei.

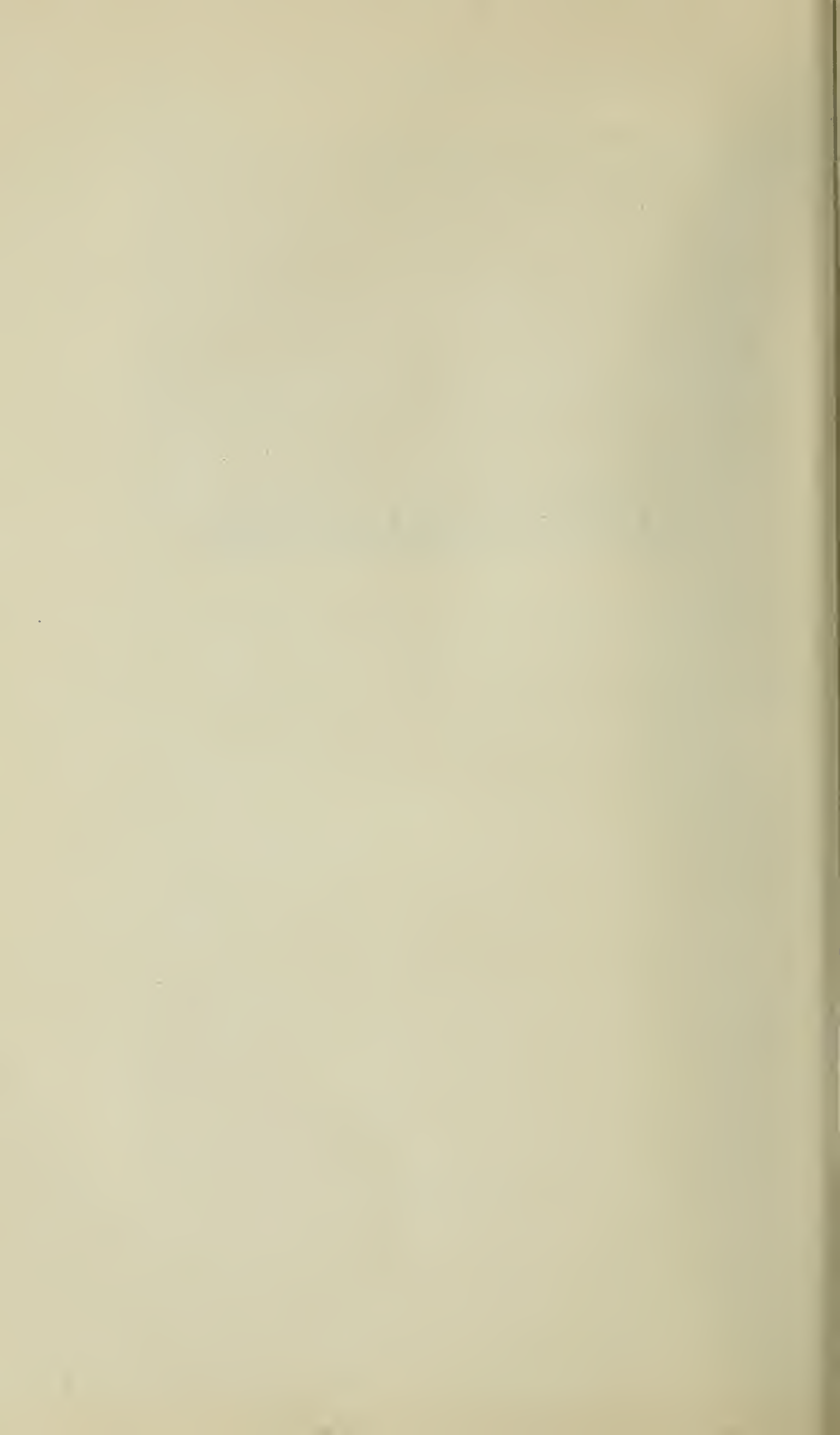
Zum Schlusse erübrigt mir nunmehr nur noch die angenehme Pflicht, allen jenen Herren, deren gütigem Wohlwollen und tatkräftigem Eintreten ich die Übertragung der Mission, beziehungsweise deren glückliches Gelingen zu verdanken habe, meinen wärmsten Dank zum Ausdrucke zu bringen, an erster Stelle also der hohen kaiserlichen Akademie der Wissenschaften (philosophisch-historische Klasse) für meine Delegierung und meinen hochverehrten Chefs Herrn Direktor der Wiener Hofbibliothek Hofrat Prof. Dr.

Josef Ritter v. Karabacek und Herrn Sektionschef und Kanzleidirektor Sr. Maj. Oberstkämmereramtes Wilhelm Baron v. Weckbecker, deren gütigem Entgegenkommen ich die Erteilung eines zweimonatlichen Studienurlaubs verdanke, weiters Herrn Prof. Dr. Leopold v. Schröder, Herrn Hofrat Prof. Dr. Siegmund Exner und Herrn Prof. Dr. Rudolf Pöch. Auf das dankbarste muß ich auch der überaus liebenswürdigen Aufnahme und des in jeder Hinsicht aufmerksamsten und förderndsten Entgegenkommens gedenken, das mir vom k. u. k. Kommando des Kriegsgefangenenlagers (in erster Linie Herrn Obersten Stangl und seinem Adjutanten Oblt. Rudolf Feltzmann, in weiterer aber auch von sämtlichen übrigen Herren Offizieren und Ärzten des Lagers) zuteil wurde.

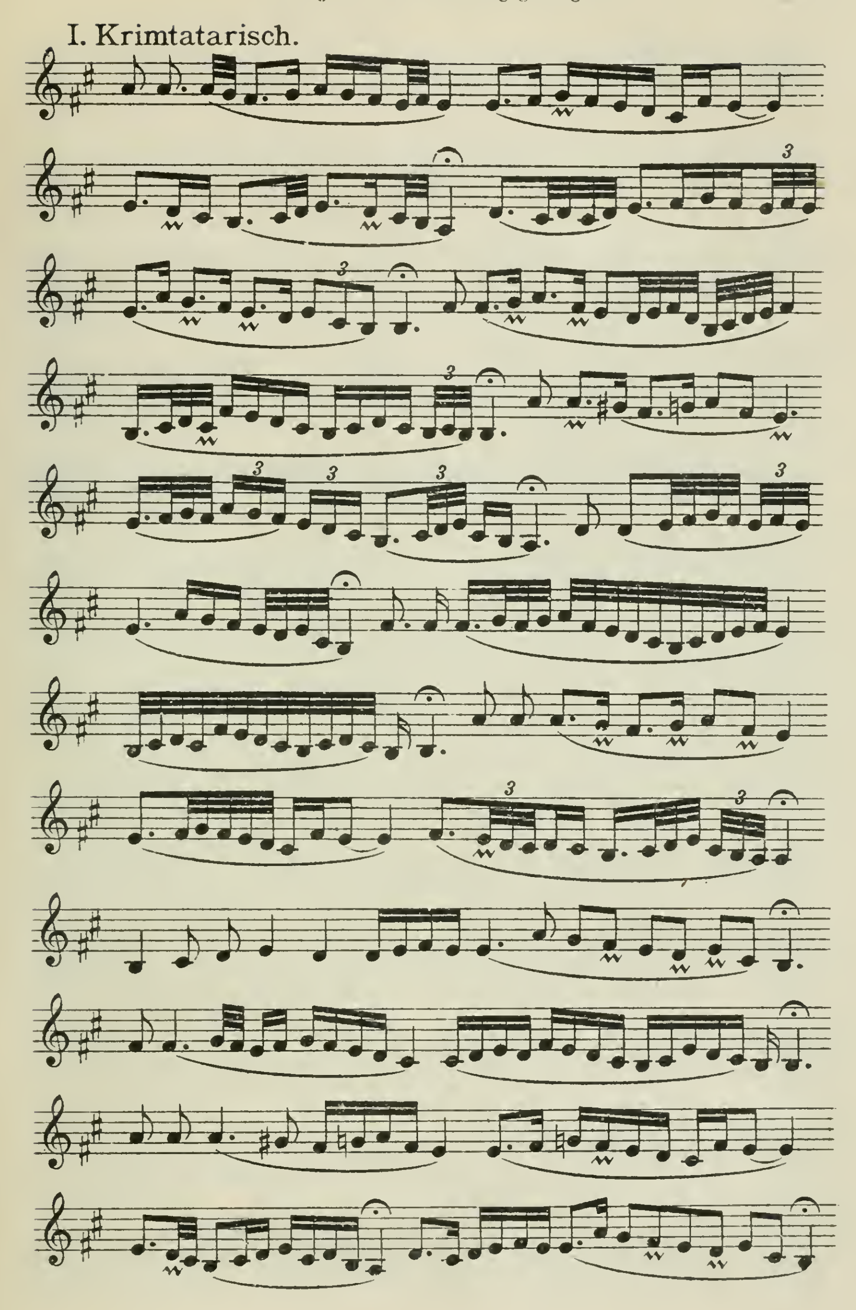
Wien, am 21. November 1916.

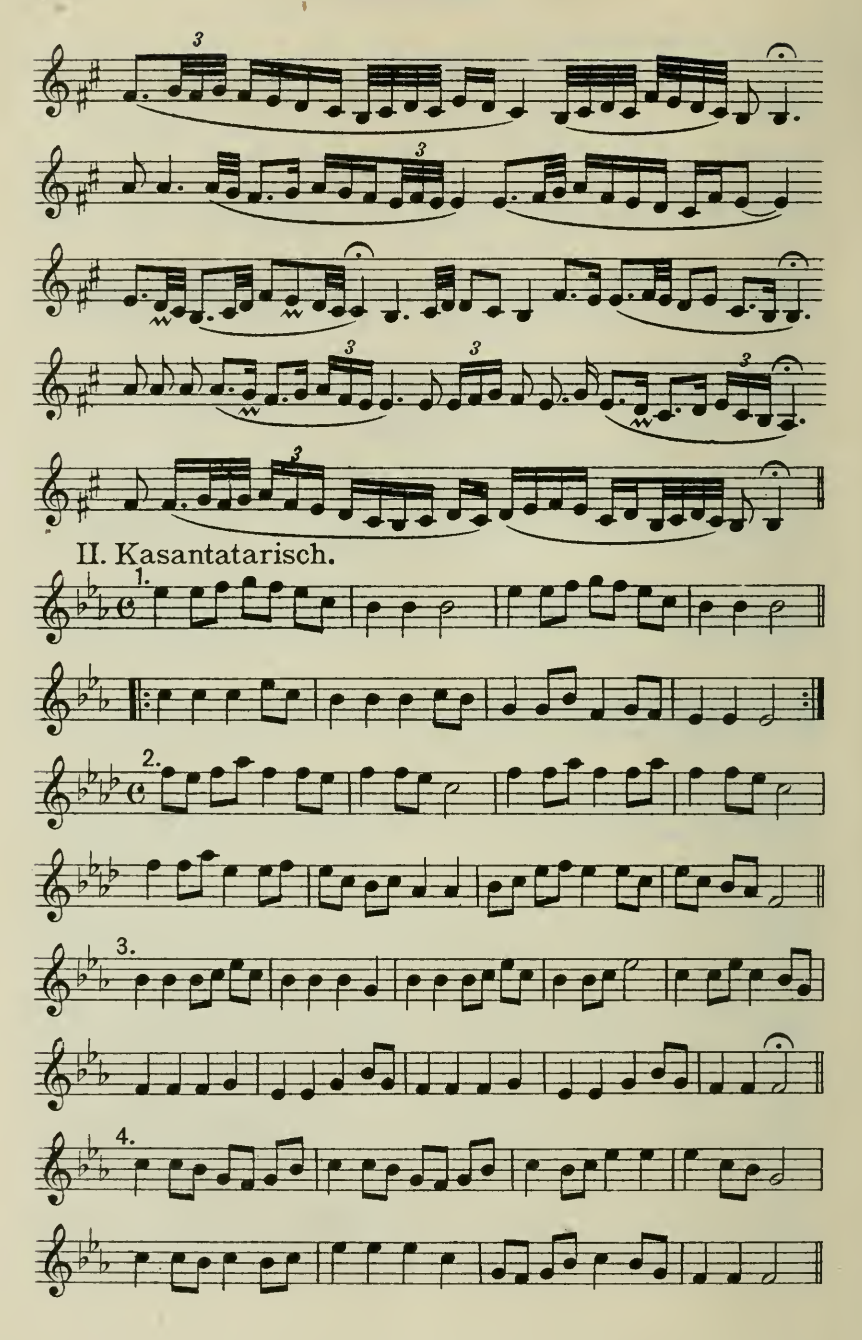
(17. IV. 17.)

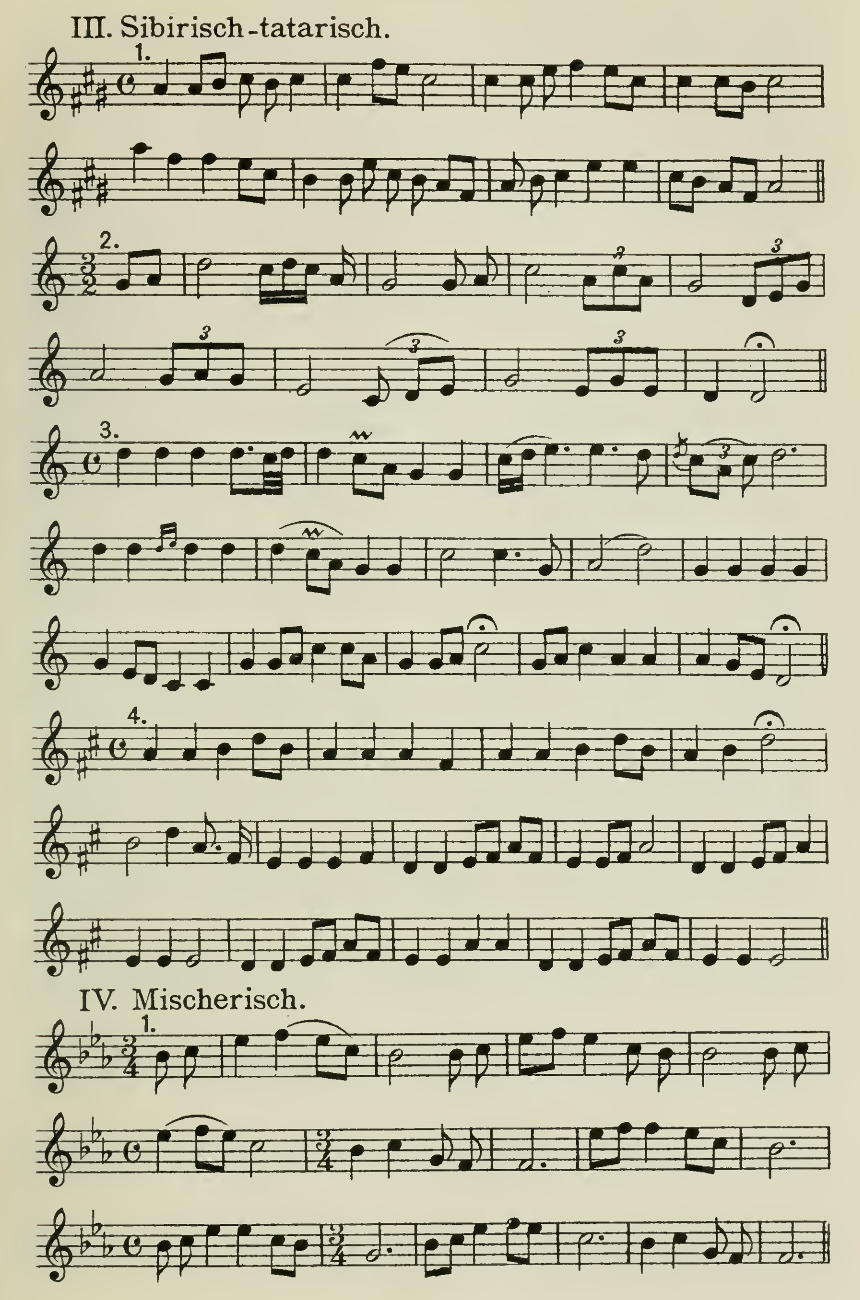
NOTENBEILAGEN.

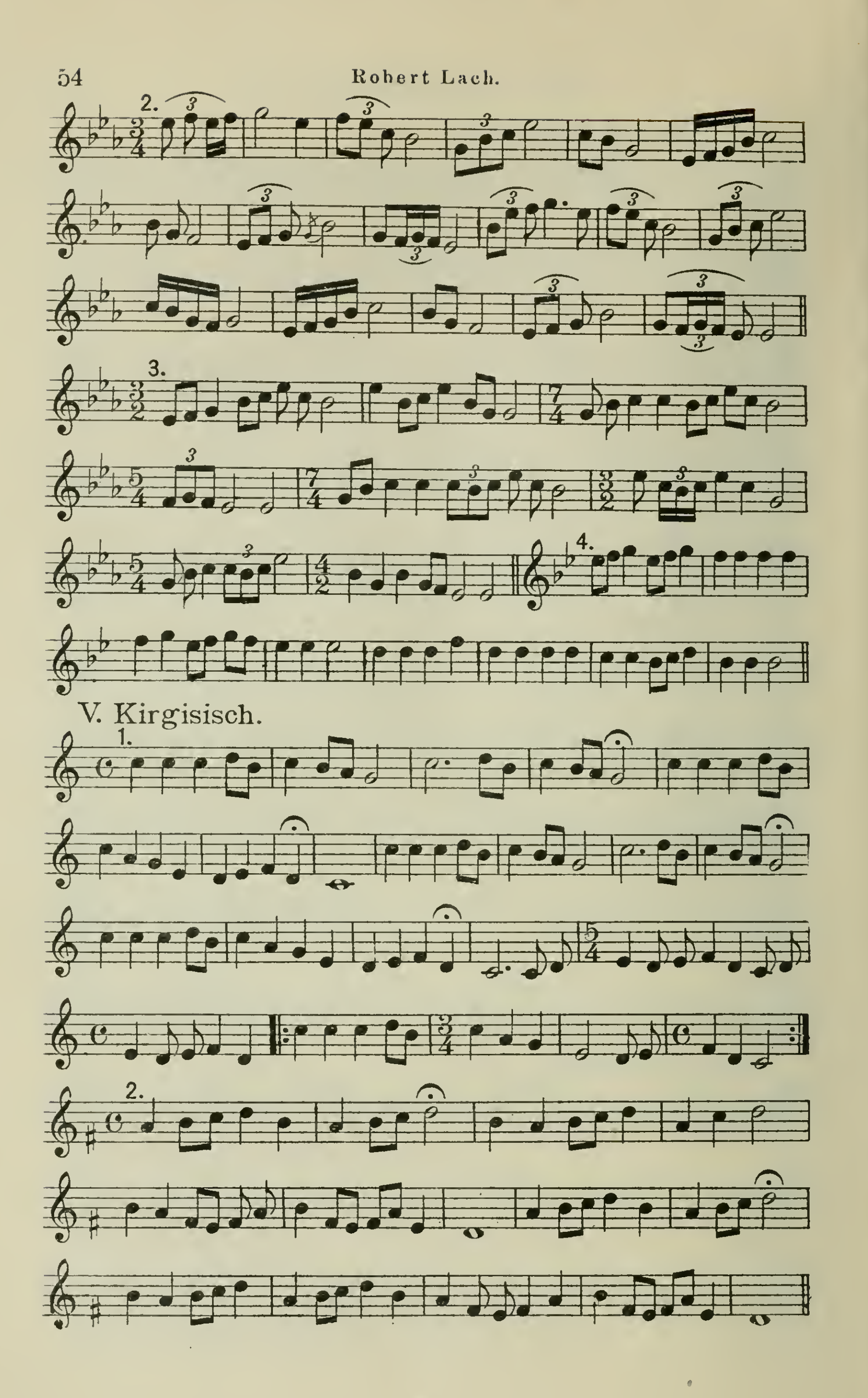


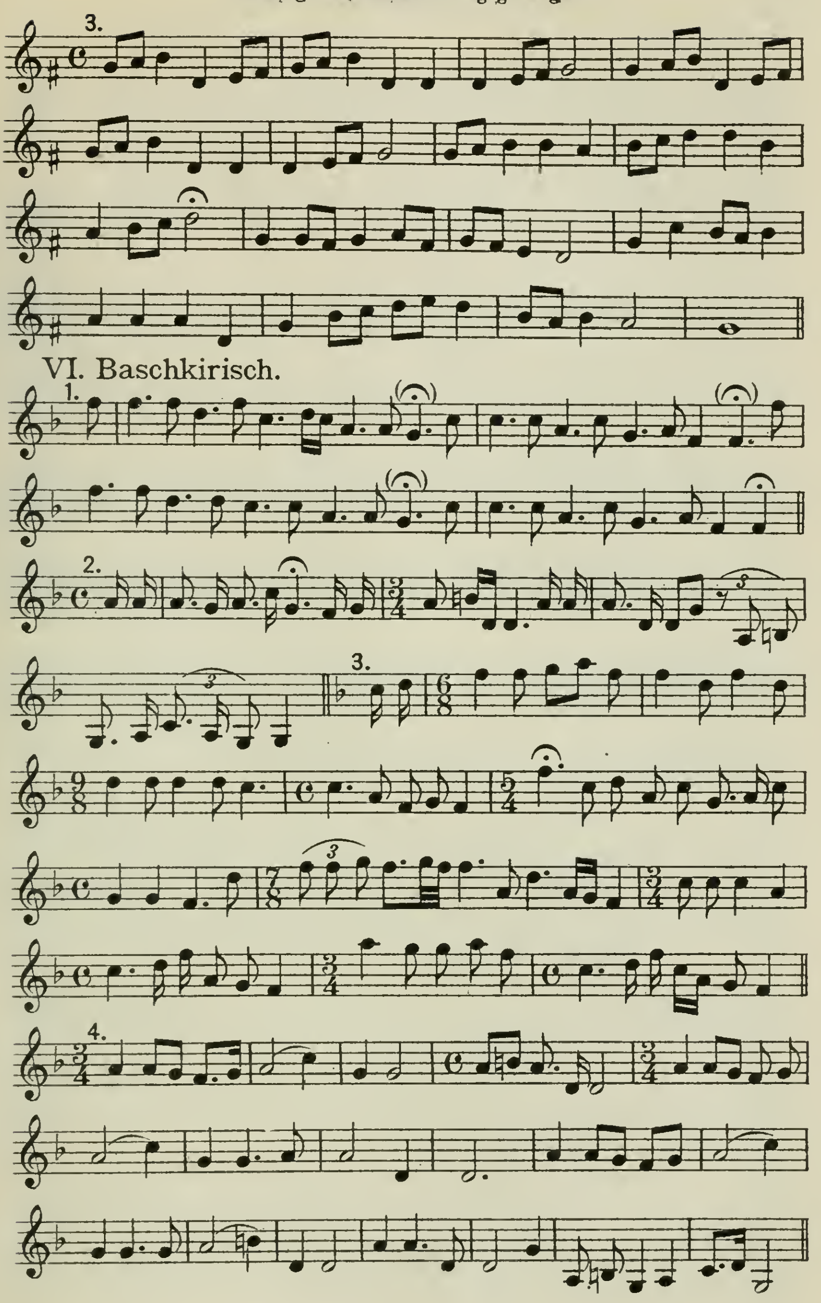
I. Krimtatarisch.



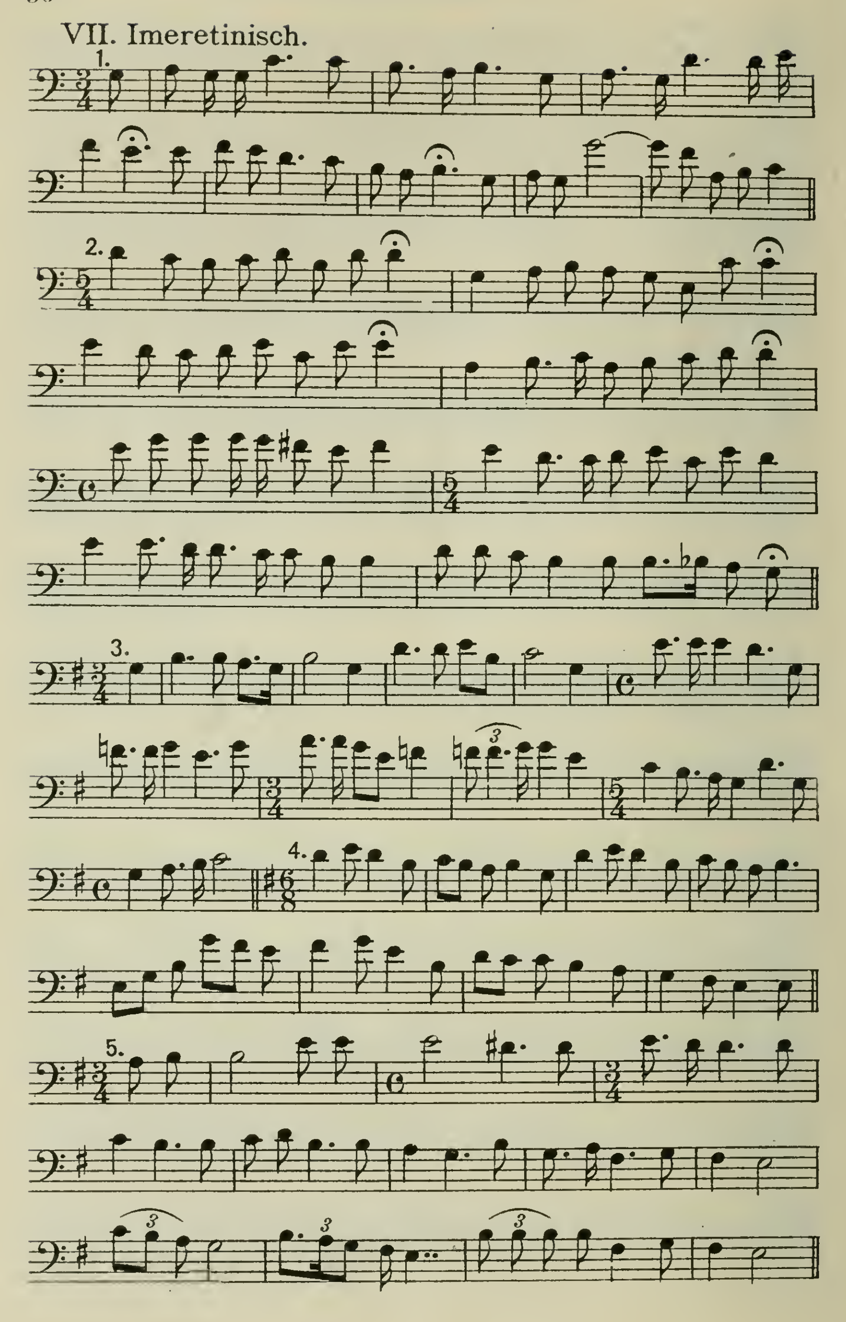

II. Kasantatarisch.
1.
2.
3.
4.


III. Sibirisch-tatarisch.
1.
2.
3.
4.
IV. Mischerisch.
1.
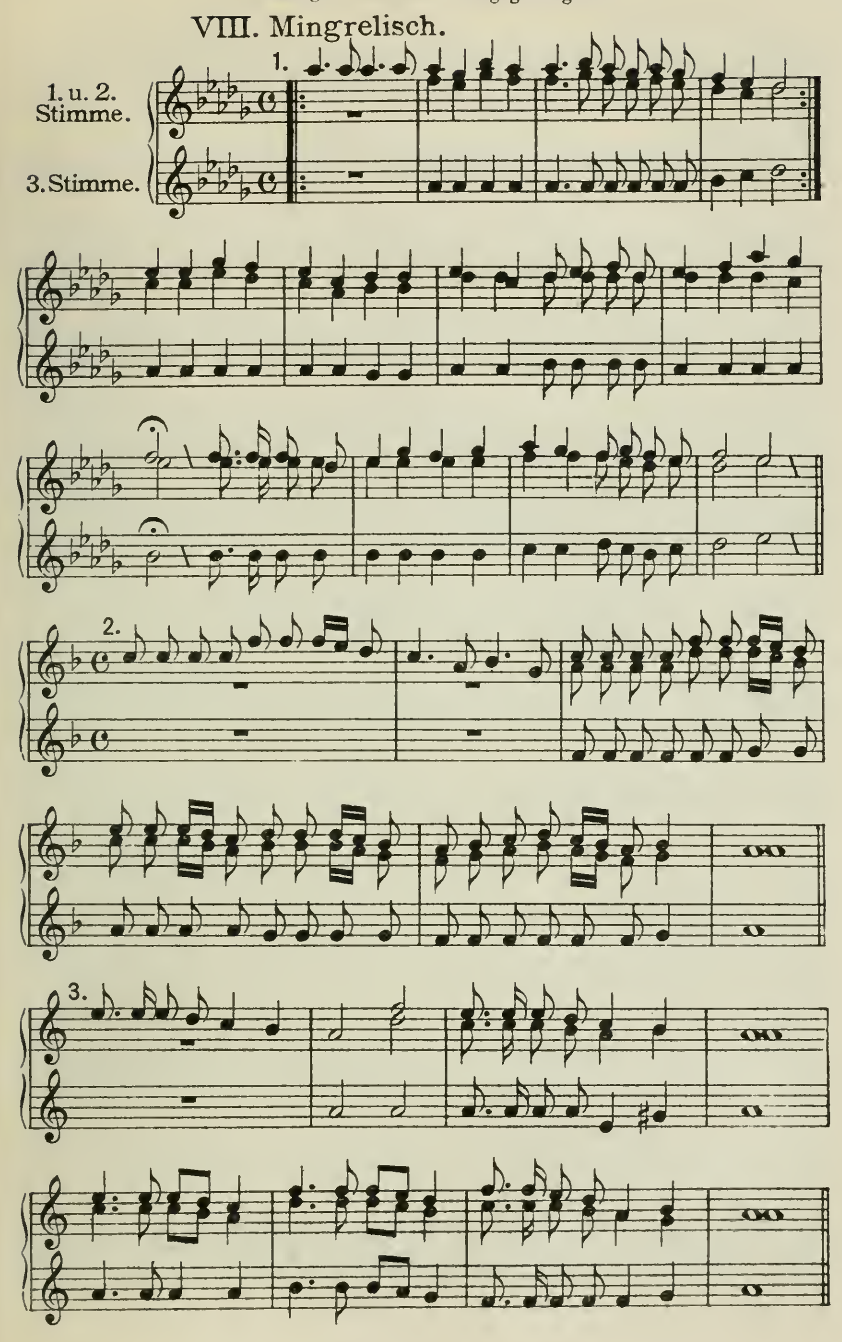

2.
3.
4.
V. Kirgisisch.
1.
2.


3.
VI. Baschkirisch.
1.
2.
3.
4.

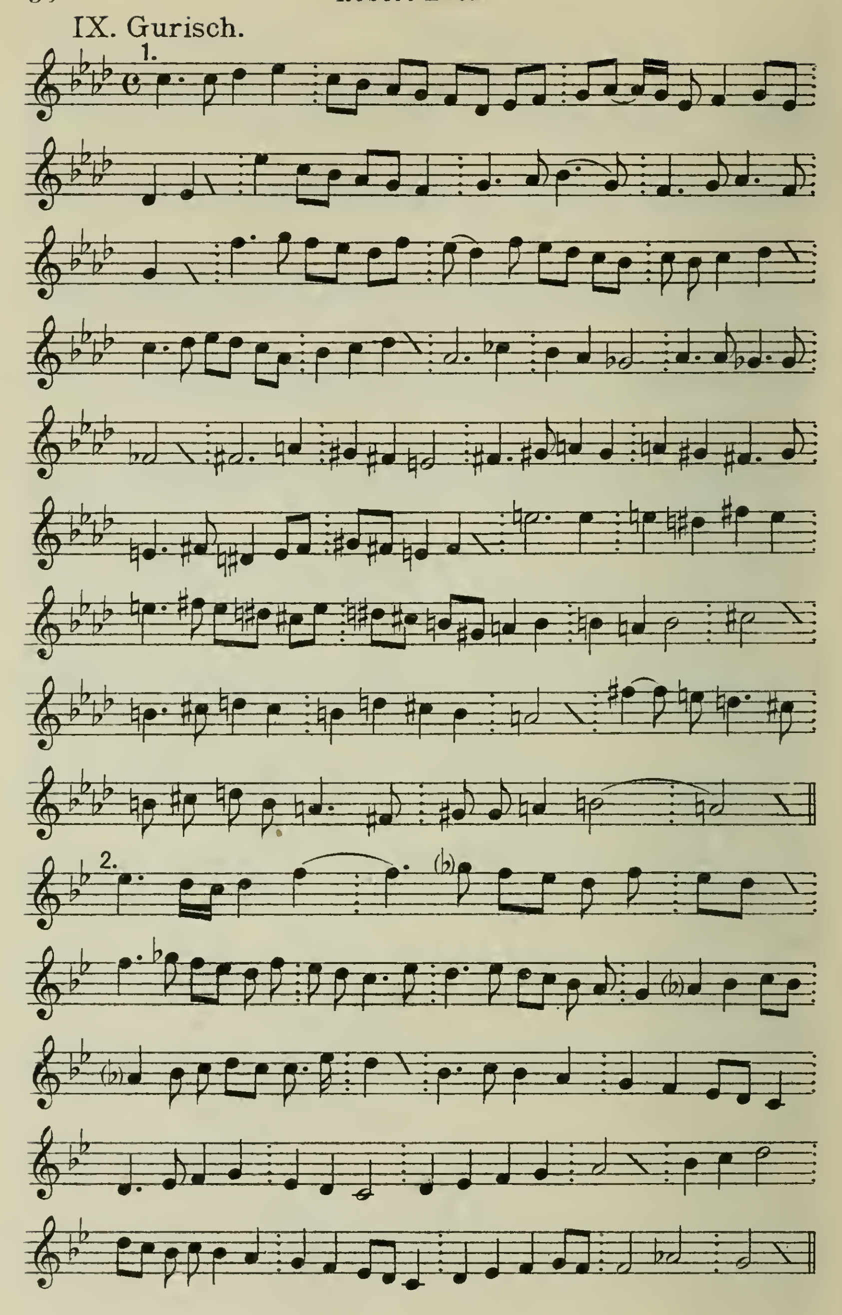
VII. Imeretinisch.



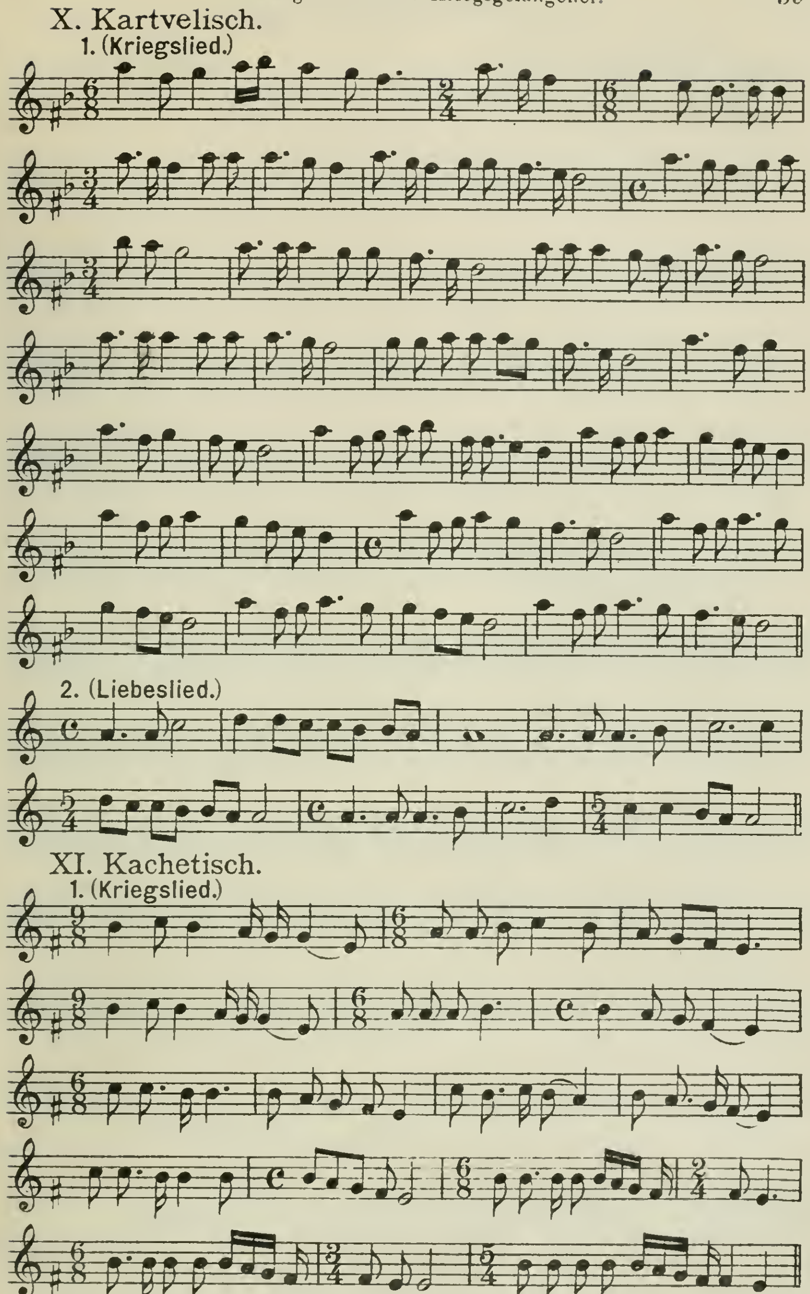
VIII. Mingrelisch.

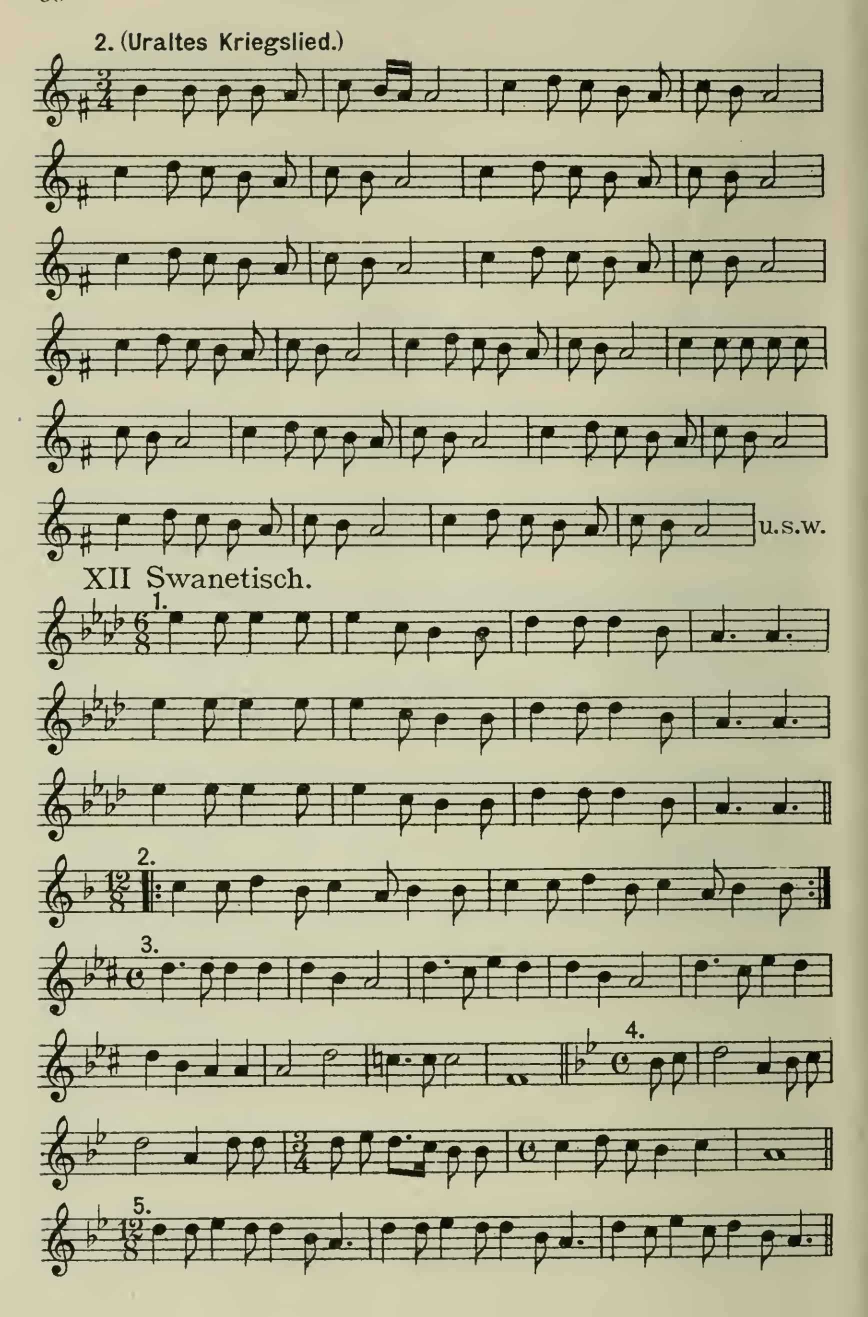


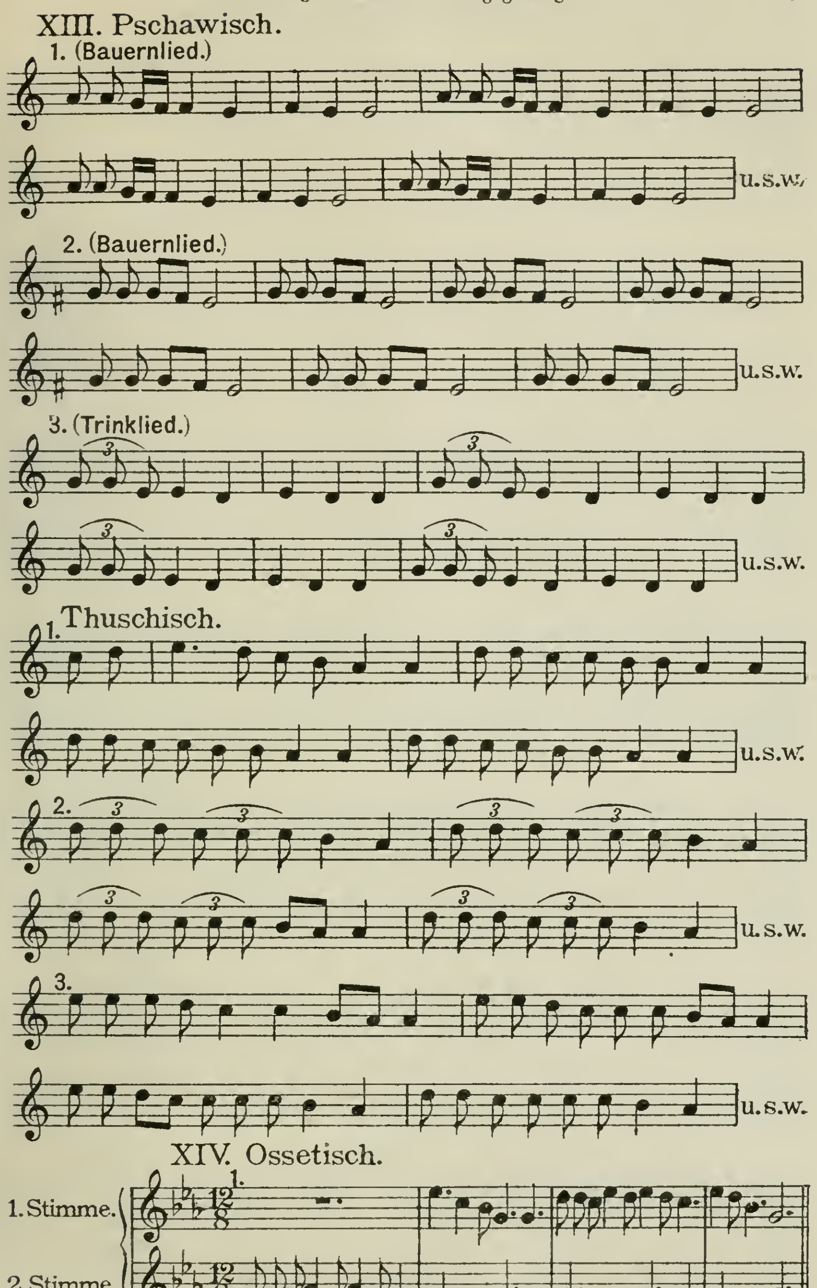
IX. Gurisch.

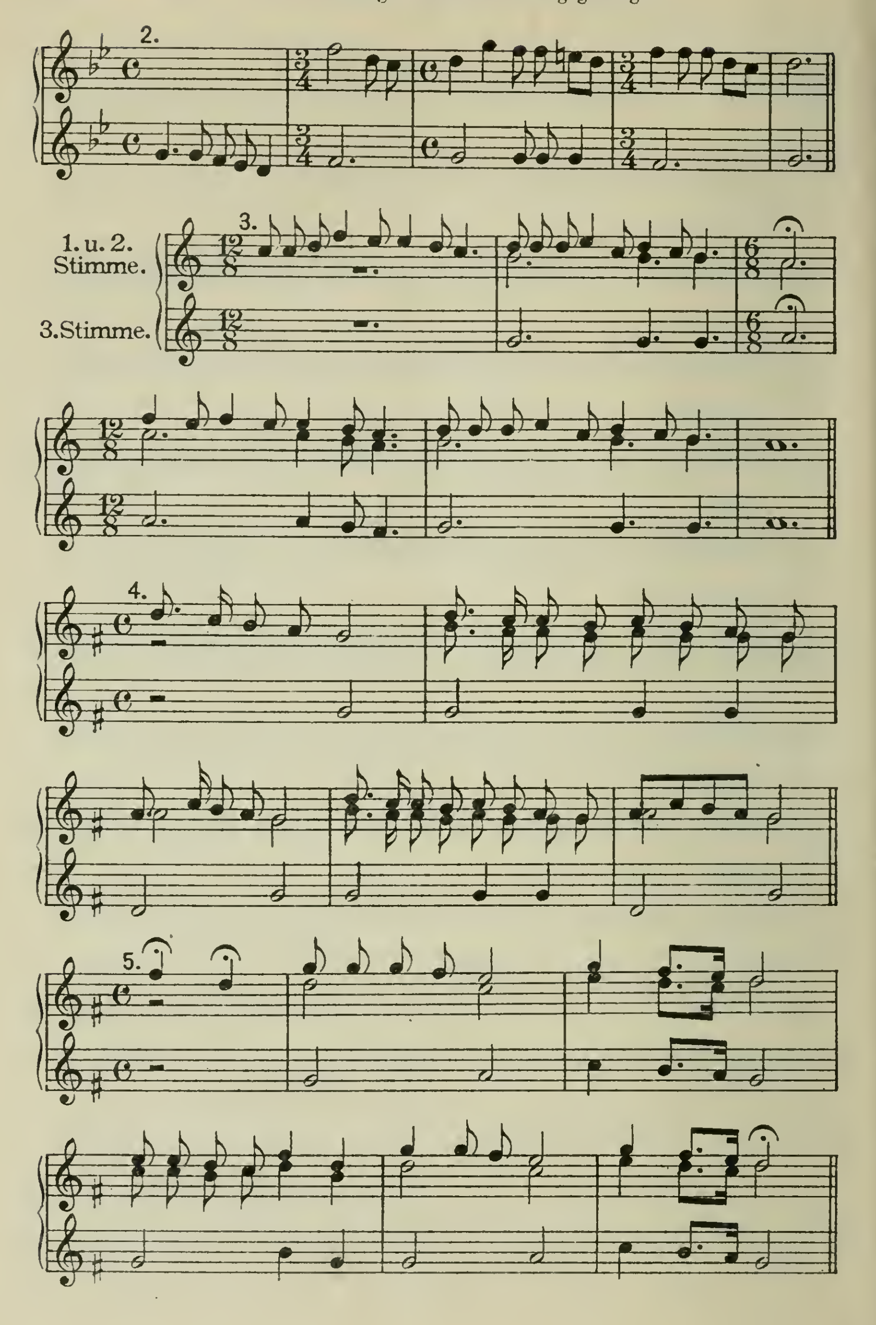


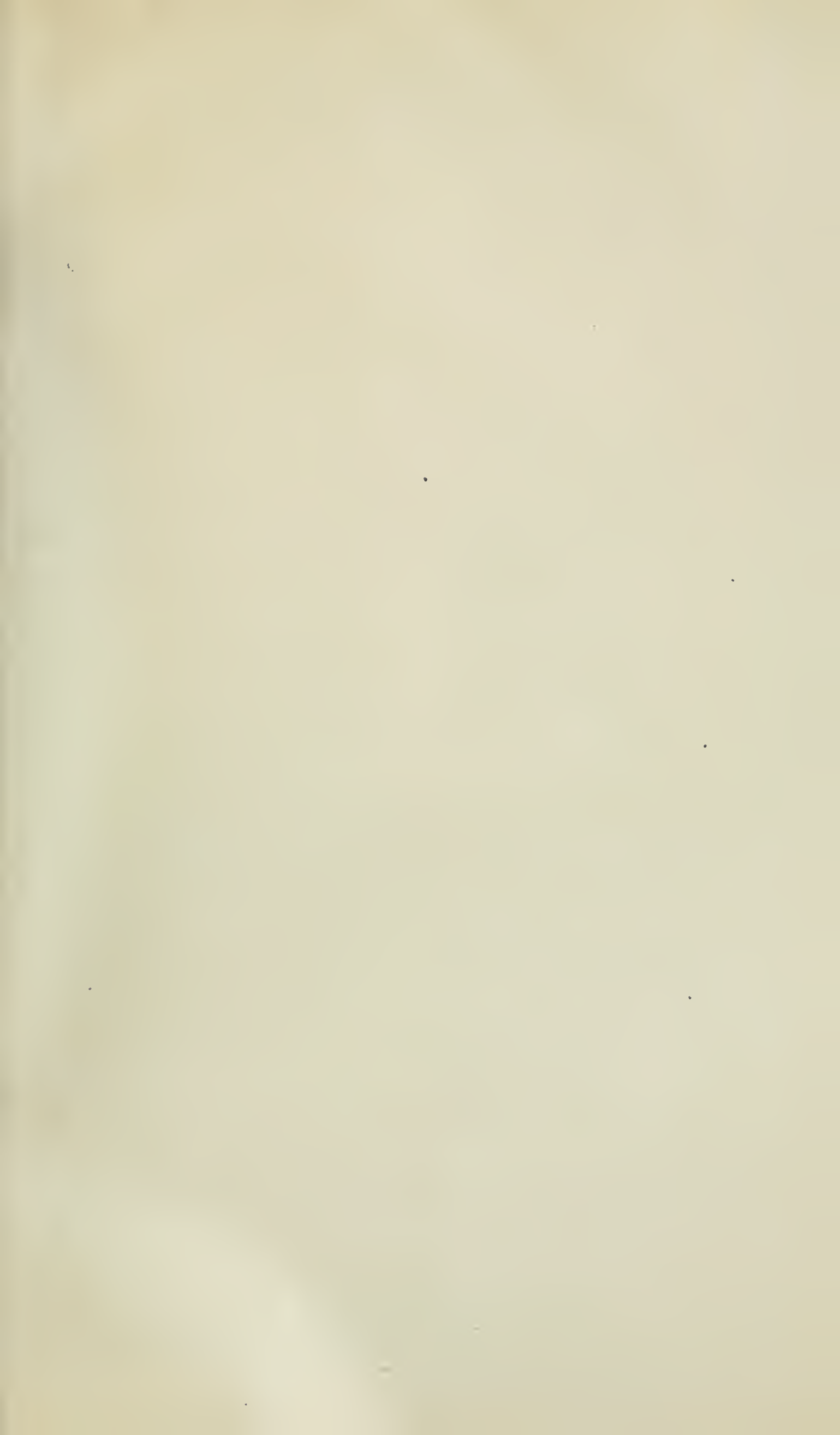
X. Kartvelisch.

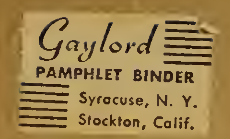


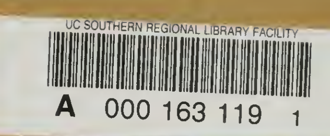

2. (Uraltes Kriegslied.)
u.s.w.
XII Swanetisch.
1.
2.
3.
4.
5.


XIII. Pschawisch.
1. (Bauernlied.)
u.s.w.
2. (Bauernlied.)
u.s.w.
3. (Trinklied.)
u.s.w.
Thuschisch.
1.
u.s.w.
2.
u.s.w.
3.
u.s.w.
XIV. Ossetisch.
1.
1. Stimme.
2. Stimme.


2.
3.
1. u. 2. Stimme.
3. Stimme.
4.
5.




Gaylord
PAMPHLET BINDER
Syracuse, N. Y.
Stockton, Calif.


UC SOUTHERN REGIONAL LIBRARY FACILITY
A 000 163 119 1


AUXIL